LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
Dean Fund

Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Band VII

Einführung in die Musikgeschichte

von

Hermann Kretzschmar

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1920

Einführung

in die

Musikgeschichte

von

Hermann Kretzschmar

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1920

270802

ML 101
.K85

Einführung in die Musikgeschichte

Immanuel Kant hat die Möglichkeit, für Geschmacksurteile Beweisgründe und Regeln zu erbringen, bekanntlich in Abrede gestellt und damit über die von Aristoteles bis Lessing reichenden Versuche, zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen, eigentlich den Stab gebrochen. Trotzdem lebt die Kunstwissenschaft heute noch, sie ist sogar seit der Zeit des Königsberger Philosophen wesentlich erstarkt und sie wird erst mit den Künsten selbst abdanken. Denn selbst auf die Gefahr einer Täuschung hin bleibt es ein moralisches Postulat zu hoffen und zu glauben, daß es auch den Werken der Phantasie gegenüber sichere Maßstäbe für Wert und Unwert gibt.

Aber die neuere Zeit hat die Methode geändert. Die Spekulation tritt zurück und auf fast allen Gebieten ist die Kunstwissenschaft in erster Linie Kunstgeschichte. So auch in der Musik und in ihr wird man diese Entwicklung nur gut heißen können. Sie hat ja ihre Gefahren, und es kann schwächeren Geistern passieren, daß sie die Entstehungsdaten sämtlicher Beethovenschen Sonaten am Schnürchen haben, aber bei keinem einzigen Satz über den Charakter der Hauptthemen im klaren sind. Im allgemeinen jedoch hat die Musikgeschichte den vollsten Anspruch auf eine besonders eifrige Pflege, — schon weil hier außerordentlich viel nachzuholen ist. — Maler, denen Dürer und Tizian fremd sind, gibt es kaum, Musiker dagegen, die nichts von Haßler, Schütz, von Monteverdi, Cavalli wissen, in großer Zahl. Nun ist allerdings ein sozusagen geschichtloser Musikbetrieb, wie ihn heute einzelne Heißsporne unter der Losung: »Freie Bahn für die Vertreter der Zeit« fordern, wohl denkbar. Er ist auch schon dagewesen: unter anderem in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das war die Zeit, wo Seb. Bach von Harrer und Doles, wo Jomelli, Traëtta und andere Größen der

italienischen Schule von den Allerneuesten überrannt wurden. Als dann der junge Mozart in die opera seria hineintrat, fand er für sein Riesentalent nur schlechte Muster. Der Erfolg spricht darnach nicht für Abschaffung der Musikgeschichte. Mehr als in jeder anderen Kunst wird der Denkende wenigstens gerade in der Musik auf Schritt und Tritt auf die Vergangenheit gewiesen. Dem Violinschlüssel und dem Baßschlüssel, den Namen Dur und Moll können auch die nicht ausweichen, für die die Musik erst mit Richard Wagner oder auch mit Richard Strauß anfängt. Da stehen sie aber auch sofort vor der Frage: woher diese Unterschiede? Sie stehen vor musikgeschichtlichen Problemen. Nun ist aber für den heutigen Musiker und den heutigen Musikfreund die Beschränkung auf die Gegenwart unmöglich. Unser Musikunterricht sowohl wie unser öffentliches und privates Musiktreiben operiert mit Jahrhunderten. Der Klavierschüler kommt bei den bloßen Fingerübungen von den Bachschen Inventionen bis zu Chopinschen Préludes, wer Konzerte besucht steht heute vor Palestrina, morgen vor Liszt, in der Oper wechselt Gluck mit Wagner. Dieses weitgespannte Arbeitsprogramm muß ohne eingehende geschichtliche Orientierung verwirren, und diese Verwirrung ist der älteren Musik gegenüber tatsächlich da. Wir zerren Schützsche Passionen ins Konzert, wir besetzen das Händelsche, das Bachsche, auch das Haydnsche Orchester falsch, wir spielen auf dem Flügel, was nur auf dem Clavichord Sinn hat, wir lassen Kastratenpartien von Damen singen, wir fügen mit der besten Absicht von der Welt Mißgriff an Mißgriff, beten Karikaturen an, weil wir die Noten für alles halten. Aber die geben oft nur halbe Auskunft über den eigentlichen Willen der Meister; wie sie in den verschiedenen Zeiten gelesen werden müssen, das erschließt sich nur durch geschichtliche Studien, nur durch genaue Kenntnis der Theorie und Praxis, auf deren Boden sie entstanden sind.

Wir brauchen also die Musikgeschichte zum Musizieren fast ebenso nötig wie die Harmonie- und Formenlehre, sie ist unentbehrlich zum vollen Verständnis und zur stilgerechten Behandlung aller über fünfzig Jahre alten Musik, auch scheinbar ganz bekannte und vertraute Werke wie Beethovensche Sinfonien oder Bachsche Passionen nicht ausgenommen!

Aber die Musikgeschichte hat noch einen allgemeineren und höheren Zweck. Auch ohne wie Nietzsche die Geschichte zu hassen, kann und muß man darüber im reinen sein, daß geschichtliches Wissen an sich der Weisheit letzter Schluß nicht

ist, sondern, daß es und zwar vor allem in der Kunst als Mittel zum Zweck dient. Die Krone aller Kunstbildung ist die freie, frische Empfänglichkeit, die Sicherheit und Unbefangenheit des Urteils. Das letzte Ziel des Lernens ist auch in der Musik ein ästhetisches: die Musikästhetik ist die Instanz, die unserem Geschmack die von Kant vermißten Garantien bieten soll. Für diese Aufgabe hat unsere Musikästhetik die längste Zeit bei den Philosophen Hilfe gesucht, heute setzt sie neue, große Erwartung auf die Naturwissenschaften, insbesondere auf Psychophysik und Psychologie. Die solidste Mitarbeiterin steht ihr indes in der Musikgeschichte zur Seite. Die Musikgeschichte ist, aufs Geistige angesehen, nichts als musikalisch angewendete Ästhetik. Sie ist gleichsam eine Sammlung der durch Erfahrungen gewonnenen ästhetischen Gesetze; neben den Erfolgen stehen auch als Warnungszeichen die Fehlschläge, sie übertrifft jedes System durch die Menge nicht bloß durchdachter, sondern durchlebter, an der Wirklichkeit erprobter Ideen. Fleißigeres und aufmerksameres Befragen dieses Buches hätte uns manche ästhetische Krisis erspart oder erleichtert. Die Wirren um das Musikdrama Richard Wagners z. B. wären überflüssig gewesen oder friedlicher und schneller erledigt worden, wenn die Generation von 1850, Wagner als Schriftsteller, als Verfasser von »Oper und Drama« eingeschlossen, die Geschichte der Oper, die Entstehung und Jugendzeit der Gattung namentlich, besser gekannt hätte. Die ganze Zukunft der Musikästhetik wird wesentlich davon abhängen, ob sie sich fester auf die von der Musikgeschichte gebotene Basis stellt oder nicht. Solange es noch vorkommt, daß an die Posaunen in der Eroica oder an das Vorspiel der Hmoll-Messe, also an Dinge, die nicht existieren, wichtige Deduktionen geknüpft werden, können die Musiker den Ästhetikern nicht vertrauen; nur eine auf geschichtlichen Tatsachen stehende Musikästhetik kann nützen und die musikalische Bildung auf höhere Stufen bringen.

Nebenbei darf hier wohl eingeschaltet werden, daß die Musikgeschichte nicht bloß der Ästhetik, sondern auch anderen Wissenschaften wertvolles Material zuzutragen vermag. Durch Einstellung musikalischer Elemente hat Rud. Westphal die antike Metrik überraschend geklärt und belebt. Unsere Germanisten wissen, daß Minnesang und Meistersang ohne die dazu gehörigen Töne nicht immer voll zu verstehen sind. Der Theologe begreift die Kirchenordnungen Martin Luthers nur dann ganz, wenn er von den Sächsischen Kantoreien weiß, die Entwickelung der Liturgie überhaupt läßt sich nur mit Hilfe der Musikgeschichte

gründlich aufdecken. Die Musikgeschichte stellt selbst den Mediziner vor überraschende Tatsachen, und wie sich auch der Nationalökonom mit Erfolg an sie wenden kann, hat Karl Bücher mit seiner Untersuchung über »Arbeit und Rhythmus« gezeigt. Der Literarhistoriker erhält von der deutschen Dichtung des 17. u. 18. Jahrhunderts ein falsches Bild, wenn er das Lied und das Musikdrama der Periode nicht kennt. Ganz besonders ist sie als ein wesentliches Stück der allgemeinen Kulturgeschichte dem Kulturhistoriker unentbehrlich. Jedes Bild des ancien régime bleibt ohne Heranziehung der Haydnschen Sinfonie matt, die romantische Bewegung in ihrer ganzen Stärke und Breite kann nur der richtig abschätzen, der das Oratorium der Restaurationszeit mit seiner wunderlichen Zusammenmengung rationalistischer, demonstrativ protestantischer und spezifisch katholisierender Elemente kennt.

Der Hauptnutzen der Musikgeschichte wird jedoch immer der Musik selbst zugute kommen, und ihre vornehmste Aufgabe wird die bleiben, das Band zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit der Tonkunst festzuhalten, die Entwicklung der Musik auf Grund erwiesener Tatsachen wissenschaftlich darzustellen, die Einsicht in ihr Wesen und ihre Gesetze erfahrungsmäßig zu klären.

Bei diesem Bemühen hat sie gelegentlich auch einmal das Glück, alte Werke vorzulegen, die noch unmittelbaren Gebrauchswert besitzen. So hat Sebastian Bach dem 19. Jahrhundert auf mehr als einem Gebiet bessere Ziele gewiesen, die Wiedererweckung Bachs und seiner Vorgänger war infolgedessen ein großer praktischer Erfolg der Musikgeschichte. Diesem Erfolg verdankt sie einen neuen Aufschwung und die führende Stellung, die sie heute unter den Musikwissenschaften einnimmt.

I

Entwicklung der Musikgeschichte

Die Geschichte der Musik hat den Zweck, die Gegenwart mit der Vergangenheit der Tonkunst in Verbindung zu bringen, ihre Aufgabe besteht in der wissenschaftlichen Darstellung der Entwicklung der Musik auf Grund erwiesener Tatsachen. Ihr Hauptwert besteht darin, daß sie über Wesen und Gesetze der Musik belehrt, daneben stellt sie gelegentlich auch der heutigen Praxis Werke früherer Zeiten zur Verfügung.

Durch ihren Belehrungswert wird die Musikgeschichte ein unentbehrlicher Teil jeder höheren musikalischen Bildung. Nur wer vergleichen kann, kann urteilen, wer nicht Geschichte kennt, findet sich in der eigenen Zeit nicht zurecht. An den Leistungen und Bestrebungen früherer Perioden lassen sich Charakter und Gehalt der heutigen Musik, lassen sich Berechtigung und Bedeutung neuer Richtungen leichter und sichrer ermessen. Die Erfahrungen der Geschichte lehren rechtzeitig Gefahren, Lücken und Irrwege erkennen. Aber auch eine Menge der uns scheinbar vertrautesten musikalischen Kunstwerke setzt zum vollen Verständnis Kenntnis geschichtlicher Entwickelungen voraus. Denn in der Kunst arbeitet fast jede neue Periode mit alten Überlieferungen. Eine Bachsche Passion, eine Beethovensche Sinfonie verlangt Bekanntschaft mit dem geschichtlichen Boden, aus dem diese Werke hervorwuchsen, verlangt, daß der Hörer darüber klar ist, wieweit die Freiheit jener Meister durch überkommne Formen und Bräuche gebunden war.

Aus diesem Beispiel schon ergibt sich, daß der Wert und Nutzen der Musikgeschichte nach der zweiten, der unmittelbar praktischen Seite, daß ihr Wert als Vermittlerin alter Kunstwerke ein beschränkter ist. Die meisten musikalischen Kompositionen

wurzeln so tief in der Anschauung, in Kultur und Sitte ihrer Entstehungszeit, daß sie in spätere Jahrhunderte nur mit Schaden, oft nur mit Verlust wesentlicher Eigentümlichkeiten verpflanzt werden können. Diese Tatsache schließt die Annahme eines unbedingten Fortschritts in der Entwickelung der Musik durch den Lauf der Zeiten, von dem so manche unter ihren Geschichtschreibern geträumt haben, nahezu aus. Jede Zeit hat auch in der Musik ihre besondre Kunst und führt sie in dieser Besonderheit in der Regel auf einen Höhepunkt, der späteren Geschlechtern unerreichbar ist. Nur seinen Wert als Muster behält er für kommende Zeiten und kann einer abwärts geglittenen Entwickelung neue bessere Ziele stellen. Dieser Fall hat sich in unsrem Jahrhundert ereignet. Die erneute Bekanntschaft mit Seb. Bach, mit Eccard, Schütz, Palestrina, mit der geistlichen und weltlichen Tonkunst des 16. und 17. Jahrhunderts hat die heutige Komposition zu einer Reform des mehrstimmigen Stils, zu einer Hebung des liturgischen Geistes und des Sinnes für Einfachheit und Volkstümlichkeit geführt. Seit wir Bach wieder haben, geht eine starke Renaissanceströmung durch die neue Musik, noch täglich steigt die Nachfrage nach alten Werken, sehr häufig blind in der Wahl, ungeschickt und hilflos in der Verwertung. Diesen vor Augen liegenden praktischen Erfolgen dankt aber die Musikgeschichte ihr heutiges gesteigertes Ansehen, und sie bemüht sich es festzuhalten. Ohne Überhebung darf ausgesprochen werden, daß sie sich der Gunst der Zeit nicht unwert zeigt, in ihren Leistungen und ihrem Eifer alle früheren Perioden überbietet und daß sie, wie sich's gebührt, gegenwärtig an der Spitze der musikalischen Wissenschaften steht.

Diese führende Stellung ist der Musikgeschichte erst sehr spät geworden, eine zusammenhängende oder gar geregelte Entwicklung hat ihr viel länger gefehlt als der Geschichte irgendeiner andren Kunst. Ihre Anfänge jedoch reichen sehr weit zurück. Nicht bloß die eigentlichen Musiktheoretiker des alten Griechenlands, sondern auch seine Philosophen und Dichter bringen Beiträge zur Geschichte der Musik, nennen Erfinder und Virtuosen, berichten über Verbesserungen und Erweiterungen der Tonsysteme, über Einführung und Vervollkommnung von Instrumenten. Unter den theoretischen Werken kommt eins dem Charakter einer Musikgeschichte bereits nahe: Das ist Plutarchs Dialog über die Musik, eine Darstellung der archaischen und klassischen Periode der griechischen Musik, die aus reichen, inzwischen verschütteten Quellen schöpft, besonders aus Schriften des

Aristoxenos, die die bis heute erhaltenen Werke dieses Autors an positiven, technischen Angaben weit übertroffen haben müssen. Zuerst hat in neuerer Zeit Burette[1]) auf diesen Plutarchschen Dialog wieder aufmerksam gemacht, dann ihn Westphal durch eine Neuausgabe zugänglich gemacht. Es ist das Verdienst Westphals[2]), zuerst auf die Bedeutung dieser Quelle aufmerksam gemacht zu haben. Sie bietet die Geschichte der älteren griechischen Musik in Umrissen; es hat sich leider niemand gefunden, den Plutarch fortzusetzen, die späteren Perioden hinzuzufügen und die Skizze zu einem vollen Bild auszuführen.

Das Mittelalter hat für Musikgeschichte keine Zeit gehabt. Wenn heute vermeintliche Gelehrsamkeit immer wieder bei übermäßigen Sextakkorden, bei alterierten Dreiklängen und bei der Untersuchung und Erklärung scholastischen Kleinkrams festsitzt, so ist das Kraftvergeudung. Die mittelalterlichen Theoretiker, die Männer, die in den Sammlungen Gerberts und Coussemakers vertreten sind, mußten dagegen notwendigerweise sich vor allem und immer wieder der Takt- und Intervallenlehre, den Elementen widmen. Denn es galt nach den Völkerwanderungen aus Barbarei und rohester Empirie wieder heraus, wenigstens zur Klärung und Sicherung der Anfangsgründe der Musik zu kommen. Die musikalischen Mönche der Karolinger Zeit opferten sich der Schule, der Singstunde, der Vorbereitung auf den Kirchengesang, verloren aber natürlich darüber den Blick für ferner liegende Vorgänge und für die großen Zusammenhänge. So ist es gekommen, daß die Schicksale der Musik bis weit ins zweite Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung hinein nur aus zufällig erhaltenen Dokumenten, aus liturgischen Notenbüchern und aus Tonlehren gelesen werden können. Vielfach fehlen die dazu gehörigen Verbindungsglieder und Erläuterungen, so daß wir über die wichtigsten Wendungen in der Musikgeschichte des ersten christlichen Jahrtausends, über das Eingreifen von Ambrosius und Gregor, über Zustand und Stellung der weltlichen Musik vor den Kreuzzügen, über die erste Entwicklung der Mehrstimmigkeit z. B. nur schlecht unterrichtet sind. Der größere und beste Teil der wenigen geschichtlichen Notizen über die Musik des Mittelalters geht auf gelegentliche Aufzeichnungen von Laien, auf einzelne Bemerkungen in den Schriften der Kirchenväter, des longobar-

---

[1] In den Memoiren der französischen Akademie der Inschriften Bd. VIII, X, XIII, XV u. XVII.

[2] R. Westphal: Plutarch über die Musik. Breslau 1865.

dischen Geschichtschreibers Paulus Diaconus, auf Einhards Biographie Karls des Großen, auf die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg, auf den Sachsenspiegel zurück. Alle die heute zugänglichen Nebenquellen dieser Art systematisch durchzuarbeiten, gehört unter die Aufgaben, die von der Zukunft noch gelöst werden müssen.

Eine historisch ernstlicher interessierte, damit auch für die Musikgeschichte empfänglichere Zeit beginnt mit der Renaissance. Alle die Theorien des sechzehnten Jahrhunderts, vom Gafurius bis zum Zarlino, enthalten Mitteilungen über zeitgenössische Komposition und Praxis, am bedeutendsten das Dodekachordon des Glarean (1546 Paris) und die Exercitationes musicae duae (Leipzig 1600) des Sethus Calvisius. Ganz besonders aber wurde der geschichtliche Sinn durch die Florentiner Hellenisten, durch die »Dialoghi« und die »Discorsi della musica antica e moderna« der Vincenzo Galilei, Girolamo Mei und Giuseppe Bardi belebt. Denn zogen sie die antike Musik auch nur so weit heran, als sie ihnen Waffen gegen die Kunst der mitlebenden Kontrapunktisten bot, so war doch der praktische Erfolg ihrer geschichtlichen Studien zu handgreiflich und bedeutend, um übersehen zu werden: Monodie, Musikdrama, Instrumentalmusik — ohne die Begeisterung für griechische Musik hätten wir sie vielleicht gar nicht, wenigstens nicht so bald und so, wie sie waren und wurden, erhalten.

So entsteht denn im 16. Jahrhundert zum ersten Male eine Reihe von Werken, deren ausgesprochener, auf dem Titel ersichtlicher Zweck ist, die Geschichte der Musik zu schreiben. Vollständigere Listen dieser Bücher geben die bekannten Verzeichnisse von Forkel und Becker[1]). Das sind zwei für ihre Zeit höchst lobenswerte Arbeiten, noch heute jedem unentbehrlich, der selbständig Musikgeschichte treiben will, aber es wäre wünschenswert, daß sich ein Dritter fände, der die Mitteilungen der beiden Vormänner zusammenfaßt, ergänzt, berichtigt und auf Grund des heutigen Bibliothekenbestandes präzisiert. Denn eine Menge der von Becker angeführten Werke existiert überhaupt nicht mehr, bei den nur noch in wenigen Exemplaren vorhandenen wäre der Standort anzugeben; auch sind die Inhaltsangaben häufig falsch, weil nicht durch eigenen Augenschein gewonnen.

---

[1] Johann Nikolaus Forkel: Allgemeine Literatur der Musik usw. Leipzig 1792. Carl Ferdinand Becker: Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Leipzig 1836.

Die wichtigsten unter jenen Musikgeschichten des 17. Jahrhunderts sind nun das »Syntagma musicum« des Michael Praetorius, die »Musurgia« des Athanasius Kircher, »die historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« von Wolfgang Caspar Printz und die »Historia musica« des Giovanni Andrea Angelini Bontempi.

Das Syntagma des Praetorius, das in zwei Bänden 1615 und 1619 (in lateinischer Sprache) erschienen ist, vereinigt historische mit theoretischen Zwecken, mengt selbst Gesehenes mit grundlosen Überlieferungen bunt durcheinander. Praetorius kennt den Plutarch und eine Menge alter Skriptoren, hat aber z. B. vom Gregorianischen Choral eine ganz falsche Vorstellung. Der Wert seines Syntagma liegt in den Mitteilungen über die Praxis des 16. Jahrhunderts, in der Beschreibung und Abbildung der damaligen Instrumente (dem theatrum instrumentorum des 2. Buches), in der Terminologie und Erklärung von Motette, Madrigal, Konzert und den andren am Anfang des 17. Jahrhunderts blühenden oder aufsprießenden Musikformen, in der Anführung der bekanntesten und bedeutendsten Komponisten.

Kirchers Musurgia, 1650 in Rom in zwei Bänden veröffentlicht, zeigt den Zusammenhang mit den Florentiner Schriften im 7. Buch, das die alte mit der neuen Musik vergleicht. Die ganze Musurgia neigt zu Kuriositäten und Fabeln, bringt aber im 5., 6. und 8. Buche Kompositionsbeispiele, Instrumentenbeschreibungen und theoretische Gedanken, die sich nirgends wiederfinden.

Printzens in deutscher Sprache 1690 herausgegebene »Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« widmet sich mit besonderer Liebe der Musik der Hebräer, die in zwei große Perioden vor und nach der Sintflut geteilt, nach Printz zur Zeit des David und Salomo ihren Höhepunkt mit der Ausbildung figuraler Mehrstimmigkeit erreicht: Die Quellen sind biblische Berichte und Bilder von Instrumenten. Zu brauchen sind von Printzens Beschreibung die Kapitel 11 bis 13, in denen die berühmtesten Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts und die gebräuchlichsten Kirchenlieder genannt werden, auch die Schlußkapitel, die eine Sammlung von Anekdoten, eine Abhandlung über die Verächter der Musik und Printzens Lebensbeschreibung bringen.

Bontempi, dessen Geschichte 1695 in italienischer Sprache in Perugia veröffentlicht worden ist, fußt wieder auf den Florentiner Schriften mit einer breiten Gegenüberstellung alter grie-

chischer und neuerer Musik, kommt aber durch Mitteilungen über Oper und Oratorium seiner Zeit in Betracht. (Auf ihn gehen u. a. die bis heute immer wieder aufgelegten Schilderungen der durch ungewöhnliche Lehrmittel und fabelhaften Fleiß ausgezeichneten Römischen Sängerschule zurück.)

Der Wert der Musikgeschichten des 17. Jahrhunderts liegt in den Berichten aus der eigenen Zeit, in den Mitteilungen über die ältere sind sie Kompilationen, und sie tragen im ganzen einen etwas leichten Amateurcharakter. Erst vom 18. Jahrhundert ab beginnt unter dem allgemeinen Aufschwung des wissenschaftlichen Geistes auch in der Musikgeschichte eine eigentliche Forschung. Die in der praktischen Musik vom Anfang des Jahrhunderts ab mit den Italienern rivalisierenden Franzosen gaben die ersten guten Beispiele.

Dasjenige französische Werk, das die neue Epoche eröffnet, ist die »Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent« von Jacques Bonnet, Paris 1715. Bonnet war Zahlmeister in der französischen Armee, sein Anteil an dem Werk nur gering, die Materialien lieferten Bonnets Bruder Pierre Bonnet-Bourdelot und dessen Onkel und Adoptivvater, der Abt Bourdelot. Ein vermehrter Nachdruck, der im Jahre 1743 zu Amsterdam erschienen ist, trägt daher mit Recht den Verfassernamen Bourdelot. Eine sehr sonderbare Musikgeschichte in Bruchstücken, aber ehrlich. Der Verfasser berührt unsicheren Boden wie die Musik des Altertums nur flüchtig und springt schnell zu Sachen, die ihm am Herzen liegen und die er kennt. Das sind ganz besonders die schon im Titel markierten Wirkungen der Musik, namentlich ethische, physische und medizinische. Über dieses dunkle Gebiet hat er alle Abschriften zusammengebracht, die von Sueton und Plinius ab sich finden, und sehr viele merkwürdige eigene Beobachtungen, über die Musik und die Tierseele namentlich, hinzugefügt. In zweiter Linie beschäftigt ihn der bereits berührte lebhafte Streit, ob die französische oder die italienische Musik die bessere sei. Den Schluß bildet eine Verteidigung des in London als Gegner Händels unmöglich gewordenen Maria Giov. Bononcini.

Ein anderer Franzose des 18. Jahrhunderts, Jean Benjamin de Laborde, hat eine sehr wertvolle Musikgeschichte 1780 unter dem bescheidenen Titel »Essai sur la musique ancienne et moderne« hinausgeschickt. In den vier viel zu wenig gekannten Bänden, jeder Band 450 Seiten stark mit stattlichem Notenanhang, hat de Laborde, wo er auch einsetzte, neues solides Material herbeigetragen, der

Forschung unbenutzte Gebiete erschlossen. Er hat zuerst auf die Musik der Naturvölker aufmerksam gemacht, zuerst die griechischen Dichter auf Klassen- und Standeslieder hin untersucht, zuerst erhaltene Notendokumente der griechischen Musik zusammen vorgelegt; besonders reich ist seine Geschichte der französischen Chansons.

Giambattista Martini, der in der chronologischen Reihe mit seiner von 1757 ab in drei Bänden veröffentlichten Storia della Musica zunächst auf Bourdelot folgt, ist bloß bis zu den Griechen gekommen. Der erste Besitzer einer bedeutenden Sammlung praktischer und theoretischer Musik, hat er jedenfalls die Literatur der alten Musik gründlicher durchgearbeitet, als irgendein Autor vor ihm, und kann heute noch beim Nachschlagen der Quellen gute Dienste leisten. Der Anhang zum zweiten Band enthält ein wichtiges Verzeichnis der italienischen Madrigalisten von Palestrina ab.

Dem Padre Martini folgt 1774 Eximeno, ein aus Spanien stammender Jesuit, mit einem dreibändigen Werke: Dell' origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione. Diese Arbeit ist ein Rückfall in die räsonnierende Methode des Bontempi, in der Hauptsache eine Polemik gegen die Vertreter mathematischer Musiktheorie von Euclid bis Rameau und ein übertriebener Versuch, die Musik als Tonsprache lediglich auf einen Zweig der Wortsprache zurückzuführen. Von diesem Rousseauschen Standpunkt aus, daß die Sprache eines Volkes über seine Musik entscheidet, spricht Eximeno den Deutschen fast alles natürliche Talent für Musik ab; nur Intelligenz gesteht er ihnen zu.

Im Jahre 1776 erschienen zugleich zwei englische Musikgeschichten, eine fünfbändige von Sir John Hawkins und Charles Burneys vierbändige General history of Music. Beide sind verdienstvolle Arbeiten, auch die von Hawkins, obwohl sie die Konkurrenz mit Burney zunächst um den Erfolg brachte. Kaum war sie erschienen, wurde ein 3 stimmiger Kanon verbreitet, der anfängt: Hast Du John Hawkins Geschichte gelesen. Mir ist sie ein Geheimnis gewesen. Have you red Sir John Hawkins history — some folks think it quite a mistery — und mit dem Lob Burneys schließt. Für englische Musikgeschichte ist Hawkins noch heute ausgiebig, besonders für die Entwicklung des Madrigals gibt er einen mit zahlreichen Beispielen belegten guten Überblick. Auch seine Mitteilungen über Londoner Musiker des 18. Jahrhunderts, den Italiener Geminiani z. B., sind wichtig. Burney ist bedeu-

tender und reicher, der erste, der die moderne Zeit methodisch behandelt. Von der Ausbildung der mehrstimmigen Komposition als fertiger Kunst ab muß seine Darstellung, was die Anlage betrifft, musterhaft genannt werden. Gleichmäßig gerecht gegen alle Länder, hat sie in den Grundzügen, in der Ordnung nach Schulen, Richtungen, in der Aufstellung der Hauptmeister bis heute ihre Geltung behauptet. Namentlich fürs 18. Jahrhundert und insbesondere für die Oper ist auch die materielle Bekanntschaft mit Burney noch immer unentbehrlich.

Die Reihe der großen Musikgeschichten des 18. Jahrhunderts schließt Joh. Nicolaus Forkel mit zwei Bänden. Der erste (Leipzig 1788 veröffentlicht) enthält das Altertum, der zweite (1801 herausgegeben) endet mit dem 15. Jahrhundert. Forkel hat den Aberglauben vom unbedingten Fortschritt in der Geschichte der Musik aufgebracht und ist dadurch namentlich für viele deutsche Nachfolger — Brendel — verhängnisvoll geworden. Aber seine Musikgeschichte hat trotzdem ihre Verdienste, in der klaren einfachen Art z. B., in die Technik der Niederländer einzuführen, besonders auch in den Mitteilungen über Kirchen- und Schulgesang, Stadtpfeifereien seiner Zeit, die er in der Einleitung gibt. Durch Frische und Wagemut ist die Arbeit des 18. Jahrhunderts vielleicht der erfreulichste Abschnitt in der Geschichte der Musikhistorie.

Gemeinsam ist diesen Werken das große weite Ziel. Als Kinder einer enzyklopädistischen, philosophisch gerichteten Zeit streben die Verfasser sämtlich darnach, ihre Aufgaben aus dem Vollen zu lösen: Die Entwicklung der Musik von den ersten Anfängen bis auf ihre Gegenwart vorzuführen, aber sie scheitern sämtlich. Martini bleibt am Anfang, Forkel in der Mitte des Weges stecken. Die anderen, die das Ende erreichen, opfern Vollständigkeit und Gründlichkeit zugunsten von Lieblingsideen oder von näherliegenden Gebieten. Am praktischsten verfahren die beiden Engländer: Hawkins, indem er das nationale Element voranstellt, Burney, indem er die Hauptkraft für die moderne, im heutigen Sinne fertige Kunst einsetzt. Die Arbeiten der Franzosen sind die originellsten, außerordentlich anregend durch neue Gesichtspunkte, bei Bourdelot die physische Wirkung der Musik, bei de Laborde die Aufmerksamkeit für die außerhalb europäischer Kultur stehenden Völker. Nur Eximeno schreibt ein reines Tendenzwerk, ihm ist die Geschichte Vorwand zur Bekämpfung einer Theorie.

Es war nur einfach logisch, daß diesen großen, aber nicht

durchgeführten Anläufen der musikhistorischen Arbeit am Anfang des 19. Jahrhunderts ein ausgesprochener Kleinbetrieb folgte. Damit schlug man einen Weg ein, der in der politischen Geschichte, in der Geschichte der bildenden Künste bereits erprobt war und der im weiteren Verlauf auch die Musikhistorie zu ihren solidesten Erfolgen geführt hat. Nur ging bei uns das Spezialistentum, das die Herderschen Geister ablöste, zunächst etwas kleinlich und einseitig zu Werk, nämlich lange Zeit ausschließlich mit Untersuchungen und Streitereien über das Pythagorische Komma und ähnliche Subtilitäten der griechischen Theorie. Der Hauptvertreter dieser Verirrung war Friedrich Drieberg und es hat lange gedauert, bis sie überwunden war. Noch gegen 1870 traten auf den deutschen Universitäten Monteverdi, Al. Scarlatti, selbst Heinrich Schütz stark gegen Boetius und die Tetrachorde der Griechen, Oper und Sinfonie und alle Erwerbungen der neueren Tonkunst gänzlich zurück; ja bis heute sind die Hinterwäldler der Musikhistorie noch nicht ausgestorben, die die Würde dieser Wissenschaft im Alter des Stoffes suchen. Der erste gesunde Zug kam in diese Kleinarbeit durch Raphael Kiesewetters Arbeiten über »die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« (1826) und über »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Stiles und den Anfängen der Oper« 1845. Damit war die musikalische Landesgeschichte und es war die Geschichte der einzelnen Tonfelder erschlossen. Sofort folgte C. von Winterfeld mit seiner berühmten »Geschichte des evangelischen Kirchengesangs«[1]; bereits vorher hatte er, von Bainis »Palestrina« angeregt, mit seinem »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« die neue Ära der deutschen Musikerbiographie eröffnet, die in den bekannten Arbeiten Jahns (Mozart), Chrysanders (Händel) und Spittas (Bach) gipfelt. Eine neue und höchst wichtige Wendung hat von Winterfeld der ganzen musikhistorischen Arbeit durch die Notenbeilagen gegeben, die er in ungekannter Reichhaltigkeit seinem Gabrieli wie seinem Kirchengesang mitgab. Dieses Prinzip ist mittlerweile im Großen durchgeführt worden, so ziemlich alle Kulturnationen legen heute »Denkmäler der Tonkunst« vor, und sie veranstalten Gesamtausgaben ihrer Hauptmeister. Darin besteht augenblicklich der wichtigste Teil der musikgeschichtlichen Arbeit. Dadurch sind

[1] Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes.

alle, die sich für Musikgeschichte interessieren, in die Lage gesetzt, unmittelbar an die Hauptquellen und die Hauptereignisse der Geschichte, an die Kompositionen heranzutreten und von ihnen aus die Beschreibungen und die Urteile der Musikhistoriker zu kontrollieren; die Geschichte der Musik teilt heute mit der Geschichte der bildenden Künste den Vorzug der direkten lebendigen Anschauung. Das und die damit verbundene Sicherheit ist der politischen Geschichte z. B. in den meisten Fällen versagt.

Unter dieser günstigen Konstellation darf auch den Versuchen, wieder musikalische Universalgeschichte aufzunehmen, unbedenklich das Wort geredet werden. Sie haben auch selbst in der Driebergschen Zeit nie ganz geruht. Schon 1825 kommt der Engländer Thomas Busby mit einer auch ins Deutsche übersetzten zweibändigen General History of Music (London), einem im wesentlichen aus Burney und Hawkins exzerpierten Werk, das nur in der Periodisierung eine kuriose Selbständigkeit anstrebt. Der erste englische »Doktor der Musik«, der dem 15. Jahrhundert angehörende Kontrapunktist Hanboys, ist ihm die Säule des Mittelalters. Auf Busby folgen aber ernsthaftere Leute: 1844 Adrien de la Fage mit seiner für die orientalische Musik wichtigen Histoire générale, es folgen 1860 Wilhelm Ambros und 1869 Fétis. Auch die großen Werke dieser beiden so vorzüglich beanlagten und ausgerüsteten Männer sind scheinbar Unglücksgeschichten, sie sind Torsos geblieben. Trotzdem müssen wir an der Notwendigkeit musikalischer Universalgeschichten festhalten und mit Lessing auf dem Streben nach Wahrheit und Erkenntnis bestehen. Auch mit zahlreichen Fehlern und Irrtümern behält ein Bild des Ganzen seinen Wert, der Verzicht auf das Verständnis der Zusammenhänge und Ideen, die grundsätzliche allgemeine Beschränkung auf Kleinarbeit wäre der geistige Tod und die Banausenherrschaft im Musikbetrieb. Daß trotz allen Lücken, vor denen wir heute noch stehen und bei einzelnen Gebieten immer wohl stehen werden, doch eine Darstellung der Geschichte der Musik vom Anfang bis zum Ende, wenn schon in gedrängter Form, auch wissenschaftlich gut sein kann, hat Arrey von Dommer mit seinem Handbuch (1869 Leipzig) bewiesen. Wenn Wissenschaftlichkeit, Klarheit und Ehrlichkeit ist, läuft die Aufgabe darauf hinaus, daß ein Vacat nicht vertuscht, sondern mit einer Warnungstafel versehen wird. Taxieren wir den Stand und die Aussichten der Musikgeschichte heute nach der Zahl und der Bedeutung dieser leeren und unklaren Stellen, so ist das Ergeb-

nis durchaus nicht schlecht, es steht da um die Geschichte der Musik viel besser als z. B. um die der Medizin.

Von diesen Verhältnissen und Gesichtspunkten wird die hier versuchte Einführung ausgehen und vor allem reinen Wein darüber einschenken, was wir wissen und was wir nicht wissen. In der ganzen Zeit des Altertums bis zum Beginn des zweiten christlichen Jahrtausends wird der Ausfall stark negativ sein. Dann aber wird's besser. Da kommen die Dokumente ersten Ranges, die Kompositionen, in solcher Masse, daß wir der ergiebigen Übersicht wegen eine Arbeitsteilung vornehmen und den Stoff nach den einzelnen Gattungen durchgehen müssen. Nun ist's aber damit nicht getan, daß man an die Kompositionen heranführt. Wir müssen auch die wesentlichen Aufschlüsse mit kennen lernen, die die Literatur der Entstehungszeit und die späten Forschungen über die Lebensbedingungen der Komposition geben. Ohne diese Ergänzung mißhandeln wir die alte Musik; und das geschieht tatsächlich alle Tage in unser heutigen Praxis. Händels Blacksmith-Variationen z. B. auf dem modernen Flügel gespielt, statt auf dem Clavichord, Händels heroische Altpartien, der Cyrus im »Belsazar« oder der Banak in der »Deborah« von Frauenstimmen gesungen, das ist der reinste Unfug. Also auch auf die richtige oder falsche Behandlung alter musikalischer Meisterwerke werden bei der Einführung in die Musikgeschichte gelegentliche direkte Schlaglichter fallen. Den Hauptgewinn aber bieten, wie eingangs schon bemerkt wurde, die Bereicherung und Vertiefung der Anschauungen von der Tonkunst.

Hier soll ein Weg versucht werden, der ein selbständiges Studium der Musikgeschichte und eine kritische Benutzung der vorhandenen Geschichtswerke ermöglicht. Es wird dabei von dem Grundsatz ausgegangen, daß wir an die geschichtlichen Tatsachen unmittelbar herantreten. Die politische Geschichte ist auf Berichte, auf die meistens verwischten Nachwirkungen großer Ereignisse angewiesen; die Taten der Kunst stehen zum großen Teil in den Werken der Künstler und in der Mehrzahl unverfälscht vor uns, so wie sie ins Leben traten. Wer in der Musikgeschichte rasch und sicher zum Ziel kommen will, hat zu allererst sich unmittelbar mit den Kompositionen bekannt zu machen. Ein Tag über den Originalnoten eines Meisters verbracht, bringt weiter als eine Woche Lektüre der über ihn vorhandenen Literatur. Ein Wegweiser in die Musikgeschichte hat also die erste Pflicht, die erhaltenen Werke zu nennen, Besitz und Augenschein zu vermitteln. Diese Aufgabe

ist im letzten Jahrzehnt sehr erleichtert worden durch die Menge von Neudrucken über Musik, die in ziemlich allen Kulturländern vorgelegt worden sind. Die zweite Aufgabe ist, alle die Hilfsmittel anzugeben, die zum Verständnis der Kunstwerke nötig sind. Dazu gehört bei der einen Bekanntschaft mit fremd gewordener Notenschrift und Elementarlehre, bei allen Vertrautheit mit den Zwecken, denen die Kompositionen dienten, mit dem gesamten praktischen Musikwesen der Entstehungszeit. Das ist eine außerordentlich wichtige Forderung für richtiges geschichtliches Erkennen; mit modernen Augen sieht man alte Kunst in der Regel falsch und mißhandelt sie. Auch die Hilfsmittel sollen, soweit es möglich ist, aus erster Quelle angeführt werden. Die Einführung in das Studium der Musikgeschichte wird darnach vor allem eine Quellenkunde sein. Sie wird nach zwei Richtungen Auskunft zu geben haben:

1. über Handschriften und Originaldrucke geschichtlich bedeutender Komponisten und die Standorte dieser Werke, soweit sie selten sind. Daran anschließend soll sie

2. über Neuausgaben von Meisterwerken orientieren,

3. muß sie mit den Hilfsmitteln des Verständnisses aus der Entstehungszeit und

4. mit der wichtigen und beachtenswerten späteren Literatur bis auf die neuste Zeit bekannt machen.

Die Einteilung des Materials geschieht nicht in zeitlicher, sondern in sachlicher Ordnung nach Musikgattungen, weil nur auf diesem Wege gründlicheres Eingehen möglich ist. Wer überhaupt die Quellen mit Nutzen studiert, findet je nach Begabung und Neigung Verbindungen zwischen verwandten Erscheinungen und verschiedenen Gebieten leicht allein.

Der Wichtigkeit, die sie für die Gegenwart hat, entspricht es, daß die Geschichte der Musik seit Ausbildung der Mehrstimmigkeit, die sogenannte neuere Musik, bevorzugt wird. Die gesamte ältere drängen wir in zwei Kapitel zusammen: Auch die Musikgeschichte hat ihre Vorgeschichte, eine Vorgeschichte, die stark im Dunkeln liegt.

II

Vorgeschichte

Die erste Frage, die hier beantwortet werden müßte, ist die nach dem Ursprung der Tonkunst. Wenn wir an die immer wieder wechselnden Erklärungen denken, die für die Entstehung

der Sprache vom Altertum bis zu W. Wundt gegeben worden sind, können wir uns darüber trösten, daß wir über die Erfindung und Einführung der Musik nur schlecht unterrichtet sind. Die Frage nach ihrem Ursprung ist im letzten Grunde ebenso unlösbar wie die Frage nach der Entstehung der Schöpfung; sie gehört unter die Welträtsel, die dem Menschengeist in ihrer Undurchdringlichkeit Demut predigen. Indes zwingt nicht bloß der Reiz des Geheimnisses, sondern die praktische Notwendigkeit dazu immer wieder nach diesem Ursprung zu fragen, denn bei ihm liegt auch der Hauptteil ihres Wesens, da liegen ihre Naturgesetze und die für alle Zeit gültigen Bedingungen ihres Gedeihens. Deshalb haben sich die musikalischen Schriftsteller auch von jeher mit dem Ursprung der Musik beschäftigt: die Theoretiker der Griechen fast ausnahmslos, neben ihnen auch einzelne der alten Historiker und Poeten, am ausführlichsten Lucrez in »de rerum natura« (liber V). Im Mittelalter wird das Interesse schwächer. Von den ungefähr 40 Autoren, die Gerbert in seinen »Scriptores ecclesiastici de musica« vorlegt, fragen nur zwölf nach den Erfindern. Die meisten Stimmen erhält Pythagoras, dem andere den Jubal entgegenstellen, in dritter Linie werden Amphion, Linus, Zethus, ausnahmsweise einmal Moses genannt. Gelegentlich schreibt einer seine Wissenschaft ruhig von seinem Vormann ab: Johannes Cotto z. B. vom Isidor. Der Name der Musik wird abgeleitet von den Musen. Seit Marchetus von Padua (also seit dem 14. Jahrh.) taucht eine zweite Etymologie auf: Musik kommt von Moys (keltisch) das Wasser. Begründung: wie das Wasser sich bewegt und fließt, so bewegen sich die Töne und klingen.

Mit dem 16. Jahrhundert mehren sich besondere Abhandlungen und Bücher über den Ursprung der Musik (s. Forkel und Becker), arbeiten aber lediglich mit dem alten bekannten mythologischen Material und verblüffen geradezu durch die Nichtigkeit ihrer Grundgedanken. Bei J. A. Scheibe und bei Gottsched z. B., die im 18. Jahrhundert die Reihe dieser Arbeiten abschließen, ist es die Frage, ob die Musik aus dem Gesang der Vögel abzuleiten sei oder nicht. Scheibe verneint, Gottsched bejaht.

Es gibt einen Weg, der zwar nicht an den Ursprung der Musik, aber doch an die wahrscheinlich ältesten Formen ihrer Kultur heranführt. Das ist das Studium der Musik bei den sogenannten Naturvölkern. Dieses Gebiet haben eigentlich die Komponisten erschlossen. Nach den Türkenkriegen des 17. Jahrhunderts bringen die Opern von Hasse bis auf Mozart und Carl

Maria von Weber häufiger türkische Weisen und türkische Instrumente. Unter den Schriftstellern ist de Laborde der erste, der in seinem »Essai sur la musique« die Nachrichten sammelt, die Pater Labat, le Maire und andere Reisende über die Musik der Bewohner von Guinea, Siam, die der Kongoneger, Mandingos und anderer unzivilisierter Stämme, zu denen de Laborde auch die Ungarn rechnet, gebracht haben. Eine Zeitlang folgte in Deutschland die Allgemeine Musikalische Zeitung mit Berichten über die Musik der Norweger und slawischen Stämme, die vom Abt Vogler herrühren, diesen Bemühungen. Die Engländer haben bald die Führung genommen (Hamilton Bird mit The oriental Miscellany, Calcutta 1789, William Jones: On the musical modes of the Hindus, London 1799) und bis in die Gegenwart durch die Menge der Reisenden, die sie ausschicken, behalten. Das von ihnen gesammelte Beobachtungsmaterial ist in Zeitschriften zerstreut. Von den wenigen selbständigen neueren Monographien aus dem englischen Sprachgebiet ist die von Theodor Baker über die Musik der nordamerikanischen Wilden (Leipzig 1882) hervorzuheben. Im Laufe der Zeit haben auch französische, holländische, deutsche Geographen zur Vermehrung der musikalischen Ethnographie beigetragen, die Franzosen mit besonderer Berücksichtigung Algiers (s. Alexandre Christianowitsch: Esquisse historique de la Musique Arabe, Cologne 1863). Rowbotham hat in seiner Musikgeschichte alle diese Beiträge durchgearbeitet für ein Bild der frühesten Instrumentenentwicklung. Es ergibt folgende auch durch die griechischen Mythen und durch die späteren künstlerischen Zeiten bestätige Entwicklungsreihe: Schlagzeug, Blasinstrumente, Saiteninstrumente. Fétis prüft die ethnographischen Quellen in der Einleitung seiner »Histoire générale de la musique« (§ III bis V) auf Umfang und Aufbau der Skalen, auf tonale Systematik also und kommt zu dem Resultat, daß die Melodien der Naturvölker auf wenige, drei oder vier Töne beschränkt sind, die sie ohne jede Spur von Ordnung verwenden. Ihre Musik ist rhythmisierter Lärm. Nach Fétis sind die Resultate der ethnographischen Musikstudien nochmals und um die neuesten Ergebnisse vermehrt zusammengestellt und nach allen Seiten verwertet worden von Richard Wallaschek in: »Primitive Music« (London 1893)[1]). Auf Grund des vollständigen Materials tritt er auch der Frage nach dem Ursprung der Musik wieder näher, weist die Theorien Darwins, der die Wurzel der Musik in Vogel-

[1]) Deutsch als »Anfänge der Tonkunst« 1903.

gesang sucht, und die Herbert Spencers, der sie aus der Sprache entspringen läßt, zurück und erklärt sie für eine ganz selbständige, originale Frucht entwickelten Seelenlebens. Fétis hat ein Beispiel von solcher sogenannten exotischen Musik gegeben. Noch mehr bietet da aber Karl Bücher, der Leipziger Nationalökonom, der die Musik der Naturvölker einer neuen Untersuchung unterzogen hat; er stellt fest, daß an ihr der Rhythmus das Hauptelement ist. Aber bei näherer Betrachtung der rhythmischen Bildungen kommt er zu einem Ergebnis, das der Frage nach dem Ursprung der Musik wieder einmal näher führt: dem Ursprung der Musik als Kunst; denn als Naturprodukte haben die Musiktöne und die Sprachlaute, wie schon von Eximeno und Forkel angenommen wird, die gleiche Quelle: es sind Interjektionen. Die treibende Kraft aber, die diese Interjektionen zu Melodien zusammenfügt, ist nach Bücher der Rhythmus der Arbeit. Der weit überwiegende Teil aller Gesänge der Wilden sind Arbeitsgesänge, in ihrem Rhythmus spiegelt sich deutlich das Bild der besonderen Arbeitsbewegungen ab. Wir haben demnach unter die Ursachen, die zur Ausbildung der Tonkunst führten, neben der Gottesverehrung, neben der Lust an Spiel und Tanz vor allem und als erste Ursache die Arbeit einzustellen.

Nur haben alle diese Mitteilungen und Untersuchungen über die Musik der Naturvölker eine schwache Seite. Das ist die Ungenauigkeit der Überlieferung. Darüber sind wir durch Karl Stumpf aufgeklärt worden.

Da die musikalische Völkerkunde eine ganz junge Wissenschaft ist, der noch alle Methode fehlt, so kann man von ihr noch wichtige Aufschlüsse über die Entwickelung der Musik in vorgeschichtlichen, der Kultur noch entrückten Zeiten erwarten. Es gilt zunächst einmal die in der geographischen Literatur vorhandenen Quellen zusammenzubringen und zweitens sie durch musikalische Vorbildung von Reisenden, Missionaren, Kolonisten für die Zukunft planmäßig zu vermehren, technisch und geschichtlich zu sichten und zu prüfen. Die Schwierigkeiten sind außerordentlich groß: für einen Teil der Ton- und Zeitverhältnisse in der Musik dieser Naturmenschen versagt das europäische Ohr. Deshalb ist auch die Glaubwürdigkeit der vorliegenden Übertragungen zur Zeit noch sehr bedingt. Die stärksten Sammlungen zum Orientieren über das Material bieten Fétis und Bücher.

Wie es keine stummen Völker gibt, so scheint es auch nie, vielleicht mit einziger Ausnahme der Lappen, ein Volk ohne Musik gegeben zu haben. Jedoch ist in der alten Zeit bei sämt-

lichen Kulturvölkern die Musik in ihrer Entwickelung hinter den anderen Künsten zurückgeblieben und hat — vielleicht infolgedessen — überall nur unzureichende Spuren hinterlassen. Ihre Baukunst, ihre Bildhauerei, ihre Malerei wenigstens in einzelnen Zweigen, ihre Poesie stehen uns nahe, erfüllen uns mit Bewunderung. Auf ihre Musik glauben wir herabsehen zu dürfen, sie zeigt uns Anfangsstufen, Einseitigkeit, unbenutzte Mittel. Der Hauptgrund für ihre Minderwertigkeit liegt darin, daß der Kampf zwischen den sinnlichen und den intellektuellen Elementen in der Musik des Altertums nicht zum Austrag kam.

Tief liegt im Wesen der Musik ein Dualismus begründet. Der eine hört mit dem Ohr, der andere mit der Seele, für viele sind nur die Klänge da, nach Geist und Gehalt fragen sie nicht. Mehr noch als die Individuen trennt in der Musik dieser Unterschied die Völker und Rassen, die der Indogermanen und Semiten z. B. Die indogermanische Musik ist einfach und stark entwicklungsfähig, die der semitischen Völker ist mit Ornamenten und Sinnlichkeit überladen und scheint immer und überall die gleiche zu sein. Sie hat nun im Altertum entschieden vorgeherrscht. Selbst die griechische Musik trägt in den enharmonischen und chromatischen Tongeschlechtern, in ihren eigensinnigen 9/4- und 7/4-Takten noch die orientalischen Spuren. Die Sphärenharmonie des Pythagoras weist gleichfalls nach Asien, und auch die griechische Komposition scheint von den Semiten geliehen zu haben. Als Herodot nach Ägypten kam, entdeckte er zu seiner Überraschung in dem Klaggesang des Maneros das Vorbild der Linushymne.

Zu der Wichtigkeit, die die semitischen Kulturvölker für die älteste Geschichte der Musik zu haben scheinen, stehen die erhaltenen Zeichen und Nachrichten im Mißverhältnis. Der Bestand an nachweisbaren Tatsachen ist bei allen äußerst gering, am besten noch bei den Ägyptern. Doch fehlen auch für die altägyptische Musik Kompositionen und Theorien vollständig. Wir erfahren über sie nur durch ältere Berichte von Schriftstellern, durch Bilder und Musikinstrumente.

Der größte Teil der Berichte fällt auf griechische Autoren: Plato (de legibus II) schreibt der ägyptischen Musik ein sehr hohes Alter und göttlichen Ursprung zu, heilige Satzungen schützen sie; Herodot erzählt, daß die Ägypter nur vaterländische, keine fremde Musik dulden. Nach Clemens von Alexandrien gab es unter den 42 Büchern, die der ägyptische Gott Phot für die Priester verfaßt hatte, zwei für den Sänger. Dieser Phot ist der

Gott der Sterne und der Gott der Töne; die Töne der Musik werden symbolisch mit den Planeten, mit den Wochentagen und Tagesstunden in Verbindung gebracht. Noch weitere Einzelheiten über altägyptische Musik berichten Diodor von Sizilien, Strabo und Athenaios. Als dann nach dem Feldzug Bonapartes eine Ägyptologie erstand, als man die Hieroglyphen entzifferte, sah man unter ihren Schriftbildern auch die Gitarre und andere musikalische Instrumente, ein Beweis wie volkstümlich bei jenem Volk die Musik gewesen sein muß. Neueste Papyrusfunde haben uns mit den Namen von angesehenen Musikern am Hof der Pharaonen bekannt gemacht.

Darauf, daß die bildende Kunst der Ägypter über ihre Musik Aufschlüsse enthielt, wurde zuerst Burney aufmerksam. Er bemerkte in Rom auf einem umgestürzten Obelisk ein hieroglyphisches Zeichen, das einer Laute oder Mandoline glich. Sein Freund James Bruce fand dann in den Königsgräbern von Theben Abbildungen großer Harfen. Ergiebiger wurde diese Quelle, als die Ausgrabungen begannen: aus Pyramiden und Grabkammern ist bis heute eine große Menge gemeißelter und gemalter Bilder zusammengebracht worden, auf denen Musiker und Instrumente zu sehen sind. Sie erstrecken sich über die ungeheure Zeit von der vierten Dynastie bis zu den Ptolemäern, die ältesten fallen nach den Inschriften 6000 und 5000 Jahre vor die christliche Zeitrechnung. Die größte Anzahl findet sich in Bulag bei Kairo — auch die ägyptischen Museen zu Paris, London, Leyden, Berlin, Wien, Petersburg, Turin, Florenz, Bologna, Rom, Neapel enthalten Originale. Abbildungen und Beschreibungen sind nachzusehen in Rosellini: Monumenti dell' Egitto e della Nubia, Champollion: Monuments de l'Egypte, Wilkinson: Manners and Customs of the ancient Egyptians, Brugsch: Gräberwelt und Geschichte Ägyptens unter den Pharaonen, Lepsius: Denkmäler aus Ägypten.

Am reichsten haben aus diesen Werken die Musikgeschichten von Fétis und Rowbotham geschöpft.

Die Bildwerke zeigen uns verschiedene Arten von großen und kleinen, 3 bis 22 Saiten enthaltenden Harfen, Lauten, Lyren, und Zithern, von Blasinstrumenten einfache und doppelte Flöten und Pfeifen, dazu noch Trompeten, drittens Schlaginstrumente, unsern Trommeln und Pauken ähnliche, aber auch ganz eigentümliche Klingeln und Klapperwerke, an ihrer Spitze das schon aus griechischen Beschreibungen bekannte Sistrum. Sie bieten, wenn man sie nach Entstehungszeiten ordnet, einigen Anhalt für

eine Geschichte der Instrumente im alten Ägypten, erlauben auch einige Schlüsse auf ihre Verwendung. Man darf nach ihnen eine selbständige Instrumentalmusik sowie eine Instrumentalbegleitung des Gesangs bei den Ägyptern in frühe Zeit setzen, man darf auch Orchester annehmen. Bilder mit einzelnen Sängern und einzelnen Spielern sind ältere Ausnahmen. Gleichfalls lassen die Bilder keinen Zweifel darüber, daß die Musik nicht bloß zum Tempeldienst und zu religiösen Zeremonien herangezogen wurde, sondern daß sie, in gewissen Perioden wenigstens, tief ins bürgerliche Leben verflochten war: reiche Personen kleiden sich nie an und sitzen nie zur Tafel, ohne sich musikalisch unterhalten zu lassen. Den Bedarf an Kultusmusik besorgten die Priester, für die profane Kunst gab es eine besondere Musikerzunft, die später gesellschaftlich mehr und mehr gesunken zu sein scheint. Je näher der christlichen Zeitrechnung, desto stärker die Menge von musizierenden Frauen auf diesen Bildern. Männer und Weiber in Zunfttracht und alle die Köpfe kahl geschoren, die Sänger entweder eine Hand am Ohr oder beide Hände zusammenschlagend. Fast immer stehen auf den Musikbildern Personen, die mit einem Stab an einem Stock oder einer kleinen Säule den Takt markieren.

Der Bestand der erhaltenen altägyptischen Instrumente beschränkt sich auf eine kleine viersaitige Harfe und eine kleine Flöte im Museum zu Florenz, eine andere Flöte und eine Trommel im Louvre.

Auf diesen dürftigen Unterlagen sind zu verschiedenen Zeiten Darstellungen der ganzen ägyptischen Musik oder wesentlicher Teile versucht worden. Die wichtigsten hierher gehörenden Schriftsteller sind Abbé Bonpier: Mémoires sur la musique des anciens etc. Paris 1770. Dieses Werk enthält einen durchgeführten Vergleich des ägyptischen mit den modernen Tonsystemen. André Guillaume Villoteau hat an der französischen Expedition teilgenommen und für das große Sammelwerk, das unter dem Titel »Description de l'Egypte« ihren wissenschaftlichen Ertrag vorlegte, folgende vier Abhandlungen geschrieben: 1. Dissertation sur la musique des anciens Egyptiens. 2. Dissertation sur les diverses espèces d'instruments que l'on remarque parmi les sculptures etc. 3. De l'état actuel de l'art musical en Egypte. 4. Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux. Von ihnen sind die erste, die Abhandlung über die Musik der alten Ägypter, die 1825 auch — von Michaelis — ins Deutsche übersetzt worden ist, und die

dritte: Über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Ägypten die bedeutendsten. Die letztere gibt ein wertvolles Bild von der Musik der Stämme, die das Ägypten des neunzehnten Jahrhunderts bewohnen, insbesondere von der Musik der Kopten. Die Kopten hält er nach Blut und Kultur für die Erben der alten Ägypter, und aus ihrer Musik ergänzt er ohne weiteres die ungeheueren Lücken, vor denen eine wissenschaftliche Geschichte der altägyptischen Musik steht. An dritter Stelle kommt unter den Geschichtschreibern der altägyptischen Musik Fétis, der sie in der Histoire génerale auf 130 Seiten bringt. Mit Benutzung von Kopten und Griechen stellt Fétis eine vollständige ägyptische Notation her, die erwähnte Flöte des Museums zu Florenz, deren Zustand nur die bescheidene Mutmaßung erlaubt, daß es eine sogenannte tiefe Flöte mit wenigen Tönen war, dient ihm zum Aufbau eines großen ägyptischen Tonsystems mit zahlreichen diatonischen und chromatischen Familien.

Noch kühner entwirft Rowbotham (im 1. Band s. General history of music) auf Grund der wenigen nachweisbaren Tatsachen sein Bild von der Herrlichkeit ägyptischer Musik: In ihrer Blütezeit unter den Rhampseniden hielt jeder reiche Privatmann sein Orchester, nicht unter 65 Köpfen, die Hofkapellen bestanden nach Rowbotham aus 300 Spielleuten.

Spärlicher fließen die Quellen griechischer und römischer Berichte über die Musik der Assyrer, Babylonier und Phönikier. Diodor von Sizilien erzählt, wie das Geschrei der dem Moloch geopferten Kinder bei den Assyrern von rauschender Musik übertönt wurde; Horaz, Theokrit, Bion nennen syrische Flöten, Aischylos und Euripides nehmen Bezug auf lydische und phrygische Weisen; griechischen Philosophen und Historikern, dem Aristoteles z. B. in seiner Politik war die lydische und phrygische Musik das Beispiel einer entnervenden und verweichlichenden Kunst.

Für das Studium aus eigenem Augenschein bietet sich zur Zeit nichts weiter als eine Reihe von sogenannten Basreliefs, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in den Ruinen von Babylon und Ninive gefunden und zum weitaus größten Teil im British Museum zu London, nur wenige in Museen des Kontinents, in der Münchner Glyptothek z. B., aufgestellt worden sind. Die Schilderungen, die sie von Instrumenten, von Spielern und Sängern geben, gleichen vielfach den ägyptischen. Eine Reihe von Harfenarten, die auf den ägyptischen Bildern von Gefangenen gespielt werden, treffen wir hier in ihrer Heimat. Im Durchschnitt ent-

halten die assyrischen Reliefs größere Gruppen von Musikern als die ägyptischen Bilder und Skulpturen. Eins, das Basrelief von Kogundschak (im britischen Museum) zeigt einen Zug von 26 Musikern, worin 7 Harfen, 2 Pfeifen, eine baskische Trommel, die übrige Menge singende Personen: Eunuchen, Frauen und Kinder. Beschnittne und Frauen vertreten auf diesen assyrischen Bildhauereien das Gewerbe, Priester fehlen; in der Verwendung der Musik tritt Heeresdienst, Jagd und Tafel hervor. Saiteninstrumente, wie die auf den assyrischen Basreliefs enthaltenen, sind noch heute in der Berberei im Gebrauch. Eins, das unter dem Namen Kißar über den ganzen alten Orient verbreitet gewesen zu sein scheint, hat eine ähnliche Stimmung wie die heutige Geige. Villoteau teilt in seiner Description historique eine Komposition mit, einen vom Kißar begleiteten Gesang, den man bei dieser Sachlage ohne Gewaltsamkeit in das assyrische Altertum versetzen kann.

Zur Übersicht über die durch die Ausgrabungen zugänglich gewordenen Musikbilder der Assyrer und Babylonier dient Henry Layard: Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon (London 1853, deutsch von Zenker, Leipzig 1856), zum Verständnis der Kultur, in die sie gehören: George Rawlinson: The five great monarchies of the ancient Eastern World (London 1862—67). Den ganzen musikalischen Ertrag der Ausgrabungen hat Karl Engel in einem Werk behandelt, das den Titel führt: The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians. London 1864. Engel ging auf die Musik der Naturvölker aus, geriet aber bald auf die Alten und sammelte und prüfte das sämtliche Material des britischen Museums. Sein Buch enthält 96 Illustrationen, rühmlicherweise aber nur wenige Notenbeispiele.

Nach der namentlich aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorhandenen Literatur scheint es, als ob wir über keinen Abschnitt der ältern Musikgeschichte so gut unterrichtet wären, als über die Musik der Hebräer. Wohl liegt sie unserem Interesse besonders nahe. Wo wäre das Stück alter Kunst, das für die Gegenwart eine gleiche Bedeutung hat, wie die Psalmen, wie die Klagelieder Jeremiae? Aber tatsächlich wissen wir gerade von ihr am wenigsten. Die für die Musik der anderen orientalischen Kulturvölker wichtigen Bilderquellen fallen bei der hebräischen auch noch weg. Wir schöpfen alle unsere Kenntnis in der Hauptsache nur aus den Büchern des Alten Testaments und ziehen hilfsweise zu ihnen die Talmudisten an, dazu den Josephus, den

Thilo, den Clemens von Alexandrien, ferner die eine und andre gelegentliche Bemerkung des Plutarch und Tacitus.

Fest steht nach diesen Zeugnissen der Gebrauch von Instrumenten bei den Hebräern und eine geordnete und geregelte musikalische Liturgie. Von der Mehrzahl der in der Bibel angeführten Instrumente erfahren wir aber nur die Namen und schließen aus ihnen auf ägyptische und assyrische Herkunft. Nur eins glauben wir auch der Sache nach zu kennen: den heute noch in den Synagogen mit der alten Bezeichung gebrauchten Schofar, ein großes stark gekrümmtes Horn. Wenn ältere Schriftsteller wie Kircher (in s. Musurgia), ihm nach Forkel, auch die anderen Instrumente beschreiben und gar abbilden, so ist das Phantasiearbeit. Schon zur Zeit der Septuaginta bestand die größte Uneinigkeit unter den Übersetzern über Wesen und Art der alttestamentlichen Instrumente. Kinnor war dem Einen ein *ὄργανον*, dem Zweiten die *κιθάρα*, einem Dritten *ψαλτήριον*. Die Magrepha erklären die Talmudisten für eine wunderbare Orgel, nach dem Verfasser des Briefes ad Dardanum (Hieronymus?) hörte man sie bis weit über den Ölberg hinaus, nach anderen gar 10 Meilen weit, und wenn sie im Tempel gespielt wurde, konnten die Leute in den Straßen von Jerusalem einander nicht verstehen. Nach andren war aber diese Magrepha kein Musik-, sondern ein Wirtschaftsinstrument, eine Kohlenschaufel.

Klarer als die Instrumentenkunde wird die Verwendung der Musik für den religiösen und geistigen Haushalt der Hebräer durch die biblischen Zeugnisse bestimmt. In der Salomonischen Zeit erreicht das Institut der Leviten seinen Höhepunkt, wenn man dem Buch Esia glauben darf: mit einem Chor von 4000 Sängern, die sich im Tempeldienst ablösten.

Eine Zusammenstellung aller biblischen Mitteilungen über die Musik und das Musikwesen der Hebräer findet sich im Salom. van Til's Dicht-, Sing- und Spielkunst. 2. Teil. Leipzig 1706 (das Original: Degt- Sang- en Speelkonst ist 1692 in Dordrecht erschienen). Warnekros (Heinr. Ehrenfried): Entwurf der hebräischen Altertümer, Weimar 1794, gibt all die alten Profanschriftsteller an, die abseits von Bibel und Talmud über die hebräische Musik berichtet haben. Von den selbständigen Darstellungen, die die hebräische Musik in älteren Zeiten erfahren hat — in der Regel sind die Verfasser Theologen —, sind die besten, weil nüchternsten Aug. Friedr. Pfeiffer: Über die Musik der alten Hebräer, Erlangen 1779, und Joseph Levin Saalschütz: Ge-

schichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern, Berlin 1829.

Während auf die Musik der alten Ägypter und Assyrer durch die Musik der Kopten und Berber von heute einiges Licht fällt, bietet die Musik der neuen Juden keinen Anhalt. Denn das liturgische Material ist in den Synagogen der Gegenwart länderweise so verschieden und überall so sehr modernisiert, daß unlängst ein israelitischer Musikschriftsteller — Emil Breslaur in »Sind originale Synagogenmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar« — der Tempelmusik der heutigen Israeliten alles abgesprochen hat, was sie von der geistlichen Musik christlicher Kulte scheidet. Das geht allerdings zu weit: die Synagogenmusik hat sich fast bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegen die Einführung der Mehrstimmigkeit gewehrt; erst von da ab verwischen sich ihre ausgeprägt orientalischen Züge. Aber eine sichere Brücke von dieser Eigentümlichkeit zum Altertum gibt es nicht. Dagegen ist von einem Nebengebiete her in neuerer Zeit ein Weg, die Kenntnis der alten hebräischen Musik zu vermehren, mit einem beachtenswerten Wahrscheinlichkeitserfolg betreten worden. Untersuchungen über die Metrik der biblischen Gedichte führten Leopold Haupt[1]) auf die Annahme sogenannter tonischer Akzente. Diese tonischen Akzente stellen — unter der Voraussetzung, daß alle Poesie der Hebräer für den Gesang bestimmt war — die Symmetrie der Versfüße her, sie verlängern kurze Silben nach Bedarf. Es scheint, daß wenigstens die spätere Zeit für diese tonischen Akzente ein Schrift- oder Notensystem ausgebildet hat. Eine Bibel, die als die älteste in der Synagoge Ben Esra Sofer zu Kairo wie ein Heiligtum geschützt und ins fünfte Jahrhundert vor Christo gesetzt wird, enthält diese Akzentzeichen schon. Es sind, wie die späteren Neumen, Zeichen für Tongruppen und Figuren. Zuerst hat auf sie Gottlob Anton aufmerksam gemacht (Versuch die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gesänge und Tonstücke zu entziffern. Jena 1790). Nach Haupt hat auf diesem Gebiete Leopold Arends mit einer Arbeit: »Über den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik«, Berlin 1864 sich Verdienste erworben.

Bei den Indern darf aus dem Rigveda d. i. die Sammlung der liturgischen Lob- und Preisgesänge auf eine ausgebildete Musik

[1] L. Haupt, Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Akzenten entzifferten Singweisen etc. Leipzig 1854.

im 2. Jahrtausend vor Christus geschlossen werden. Ob aber Kompositionen aus jener Zeit vorhanden sind, ob sie die Mittel besaß, schriftlich Musik aufzubewahren, das wissen wir nicht. Den Europäern ist der Zutritt zu diesen Dingen bis heute unmöglich gewesen, die Priesterkasten hüllen sie in strenges Geheimnis auch vor den Eingebornen, unter denen das Interesse für Musikgeschichte der Heimat mehr und mehr wächst. Was uns in neuen Musikgeschichten, z. B. in de la Fage, Ambros, als altindische Musik unterbreitet und beschrieben wird, ist hindostanische Musik aus verhältnismäßig neuer Zeit. Daß sich bei den Hindostanen die Weisen früherer Jahrtausende rein erhalten haben, ist eine in Indien allgemeine, aber doch unbewiesene Annahme. Auf sie hin sind bereits im 18. Jahrhundert von Engländern Sammlungen veröffentlicht worden, von denen die bedeutendsten sind 1. Hamilton Bird: The Oriental Miscellany, Calcutta 1789, 2. Ouselei: Oriental Collections, 1797 u. 3. William Jones: On the musical Modes of the Hindus, 1799. Was da vorgelegt wird, ist eine der heutigen europäischen ganz ähnliche Musik. Mit ihrer Einfachheit steht die Theorie der altindischen Musik in einem auffallenden Widerspruch. Die Sanskritliteratur enthält eine Anzahl, zum Teil sehr alter musiktheoretischer Werke. Sie entwickeln ein Tonsystem, das in seiner Maßlosigkeit abschreckt: Man liest da von 49 verschiedenen Taktarten, 960 Tonarten und findet, daß die verschiedenen Bücher in den einfachsten Dingen vollständig auseinandergehen. Im Ragavibohda und im Narajana z. B. stimmen nirgends die gleichbenannten Tonarten überein. Doch beweisen sie, daß die Indier frühzeitig eine aus dem Sanskritalphabet abgeleitete Notenschrift besessen haben.

In einer ähnlichen Lage wie den Indern gegenüber, sind wir bei den Chinesen. Es steht fest, daß ihre musikalische Kultur bis ins 3. Jahrtausend vor Christi Geburt zurückreicht; lange vor Confucius, dem Anschein nach ums Jahr 1100, war ihre Theorie entwickelt, ein Tonsystem ausgebildet, das ganz in Symbolik wurzelt. Aber was uns als altchinesische Musik mitgeteilt worden ist, ermangelt der Beglaubigung des Alters. Es geht alles auf den Jesuiten Père Amiot zurück, der in seinen »Mémoires concernant l'histoire etc. des Chinois (Paris 1776)« der Musik das sechste Buch widmet. Aus ihm hat am ausführlichsten de la Fage geschöpft. In den feierlichen Stücken erinnert die chinesische Musik an protestantische Choräle. Die »Hymne des ancêtres« ist das bedeutendste Beispiel dieser Art, ein Stück pompöser Trauermusik. Die chinesischen Kompositionen haben alle Titel

und gehören nach europäischen Begriffen zur beschreibenden Musik: der Flug der Vögel, der Lauf der Wässer, Klang der Winde — das sind die Aufgaben, die sich die Komponisten am liebsten wählen. Oft knüpfen sie auch an geschichtliche Ereignisse an, an Königsnamen, oder nehmen vollständig die Arbeit des Malers auf sich in Genrebildern, die von Abschnitt zu Abschnitt den Inhalt wechseln. Da heißt's z. B.: »der General erscheint«, einige Zeit später: »der General gibt seine Befehle«; dann tritt der Tambour auf: bald steht dann über den Noten: »der Lärm erreicht den höchsten Grad«. Man ist vollständig in die Kindheit der Programmusik versetzt. Nur genügt es eben nicht, daß uns Amiot versichert, sie sei nach den Aussagen der Eingebornen uralt. Technisch und auf die Elemente geprüft, steht uns diese chinesische Musik in den bewegten Sätzen gerad so fern, wie die heutige semitische. Wie in diesen die sinnliche Überladung, stört uns in der chinesischen der Mangel an Ordnung und Symmetrie. Die Melodien springen ohne Ziel und Plan: es scheint weder Grundtöne noch Leittöne zu geben.

So bleibt denn die Musik fast sämtlicher alten Kulturvölker der wissenschaftlichen Geschichtsbehandlung so gut wie entzogen: bei den einen fehlt das entscheidende Quellenmaterial gänzlich, bei den andern ist es gerade in bezug auf das Alter zu ungenügend beglaubigt. Nur die Griechen machen bis zu einem gewissen Grad eine Ausnahme. Auch ihre praktische Musik ist bis auf geringe Reste für uns tot, aber ihre Theorie tritt uns bis an die Schwelle der neuen Zeit in der christlichen Musik immer wieder entgegen und die griechische Auffassung vom Wesen und Zweck der Musik, wie sie die Schriften ihrer Philosophen aussprechen, steht hoch über der unsren.

Während wir mit unsrer Kenntnis der Musik der alten Ägypter, Hebräer, Babylonier, Inder und Chinesen ziemlich schlecht gestellt sind, steht die Tonkunst der Griechen in den Hauptzügen wenigstens klar vor uns. Sie liegt auch unserm Interesse näher, als die der alten Orientalen. Denn wie unsre Wissenschaften, unsre bildenden Künste, unsre Poesie, wie unsre Kultur mit altem hellenischen Erbe arbeiten, so auch unsere Musik. Die Einteilung der melodischen Elemente in Ganz- und Halbtöne, die Intervalle, die Skalen, die Taktarten hat die moderne Musik der griechischen entnommen oder nachgebildet, unsre musikalische Grammatik wurzelt noch heute zu einem beträchtlichen Teil in griechischem Boden. Die Musik der alten Hellenen hat aber auch zu wiederholtem Malen in die Entwickelung der christlichen

Zeiten tief eingegriffen. Ihr verdankt es das Abendland, daß nach der Völkerwanderung wieder klare Tonbegriffe und eine zweckmäßige Notation auflebten, der überkünstlich gewordenen Musik des 16. Jahrhunderts wurde die Erinnerung an die »Einfachheit und stille Größe« hellenischer Musik zur Retterin, griechischen Idealen zusteuernd fanden die Führer der Renaissance den begleiteten Sologesang und seine stattlichen Früchte: Musikdrama und große Instrumentalmusik. Von unsrer Oper weiß ja jedermann, daß sie eine direkte Nachbildung der griechischen Tragödie sein wollte. Diese Tatsache weist zugleich darauf hin, daß bei den Griechen die Musik das ganze geistige Leben mit einer Fülle und Konsequenz durchdrang, wie es bei keinem der anderen alten Kulturvölker der Fall war. Der Respekt vor der Musik ist, soweit wir sehen und schließen dürfen, auch in der altorientalischen Welt überall groß gewesen, aber nirgends ist aus der Musik zum zweiten Male ein so großartiges poetisches Produkt erwachsen wie die attische Tragödie.

Nun sind wir allerdings mit den musikgeschichtlichen Quellen ersten Ranges auch bei den Griechen in keiner glänzenden Lage. Ich meine die Kompositionen. Deren besitzen wir heute gerade ein Dutzend. Die ersten, die im 16. Jahrhundert durch Vincenzo Galilei vorgelegt wurden, sind drei Sologesänge, Hymnen an die Muse, an Helios und an die Nemesis, die aus der Zeit Hadrians, aus dem ersten Drittel des 2. Jahrhunderts nach Christus stammen. Als Komponist der ersten wird ein unbekannter Musiker Dionysius der ältere, als der der dritten, vielleicht auch der zweiten Mesomedes von Kreta genannt. Sie sind später wieder von Burette, zuletzt mit dem besten Text von Friedrich Bellermann 1849 herausgegeben worden. Als viertes Stück erschien 1650 der Anfang einer Pindarschen Ode in Kirchers Musurgia. Da aber das Manuskript des Messinaer Klosters, dem sie entnommen sein sollte, sich nie hat finden lassen, wird ihre Echtheit bezweifelt. Ebenso unsicher ist die Glaubwürdigkeit einer Hymne Homers an die Demeter, die Benedetto Marcello in seinen Psalmen mit griechischen Noten als die Grundlage seiner eignen Komposition des 18. Psalms mitteilt. Zu diesen fünf Stücken traten im Jahre 1847 drei kurze Fragmente, die einer Instrumentenschule angehört zu haben scheinen und Elementarübungen, Begleitungsfiguren und ganz kurze Melodieabschnitte enthalten. Der Pariser Philologe Vincent hat sie veröffentlicht. Dazu sind am Anfang der neunziger Jahre vier weitere Stücke gekommen: aus einer ägyptischen Papyrushandschrift, ein kleiner Abschnitt aus

dem Orest des Euripides (herausgegeben von Wessely) und drei Hymnen, die bei den französischen Ausgrabungen zu Delphi auf Steininschriften gefunden wurden. Von ihnen ist die Hymne an Apollo (herausgegeben von Reinach und Weil) das wichtigste Stück durch den Umfang — 80 Takte — und die Entstehungszeit. Sie fällt ins Jahr 278 vor Chr. und liegt also der klassischen Periode nahe.

Es läßt sich hoffen, daß dieses Material mit der Zeit noch beträchtlich vermehrt wird. Bereits liegt seit kurzem ein weiteres Stück vor: eine Art Solokantate: »Die Perser«, die von Wilamowitz herausgegeben hat. Vielleicht wird durch neue Funde endlich auch die griechische Instrumentalmusik illustriert, die bis jetzt ganz leer ausgegangen ist. Daß die Griechen eine selbständige Instrumentalmusik gehabt haben, wissen wir aus ihren Schriftstellern, sie gliederten sie in *αὐλητική* (Blasmusik) und *κιθαριστική* (harfenartige Saitenmusik), sie verwendeten sie in der Regel für Heeresdienst und Feste. In der späteren Zeit tritt bei den Olympischen Spielen auch Programmusik auf. Eine Harfenkomposition, die Apollos Kampf mit dem Drachen schildert, wird noch in der Renaissancezeit (im 16. Jahrhundert) häufig erwähnt.

Augenblicklich haben wir uns mit der kleinen Anzahl griechischer Kompositionen, die wir eben besitzen, zu begnügen. Sie ergeben, mit unserer Musik verglichen, schon rein äußerlich und sinnlich eine bescheidene Kunst. Die Mittel unserer Musik reichen so weit, als es die Aufnahmefähigkeit des Ohres zuläßt. Was für ein Tonumfang schon auf einem modernen Klavier! Die griechische Musik, auch die instrumentale, benutzt nur die Töne der Menschenstimme, also ungefähr das Material von drei Oktaven. Sie gleicht darin der Musik des früheren und späteren Mittelalters.

Alle diese griechischen Kompositionen bestehen aus Melodien für eine Singstimme, für einen Solisten oder für einen Chor, der unisono singt. Instrumente spielen vor, spielen mit dem Sänger teils im Einklang, teils begleiten sie ihn mit einfachen Motiven. Der melodische Ausdruck ist auf Größe und Erhabenheit gerichtet, der Aufbau der Stücke in Strophe, Antistrophe und Epode monumental, musterhaft in der Kunst zu schließen.

Die Wirkung dieser Kompositionen setzt eine allgemeine Geistesbildung, aber nur eine geringe musikalische Fachschulung voraus. Wer sie aus den Originalen kennen lernen will, muß diese zuerst lesen können. Wir haben aber außer durch diese

wenigen Kompositionen über die Musik der Griechen weitere und eine sehr reiche Auskunft durch ihre Musiklehre, die Theorie und Grammatik, erhalten. Das ist dadurch ermöglicht, daß wir den ganzen musikalischen Schulapparat der Griechen heute noch besitzen. Zuerst hat der Däne Markus Meibom im Jahre 1652 in Amsterdam eine Sammlung griechischer Musiktraktate veröffentlicht, in der folgende sieben Theoretiker vertreten sind: 1. Aristoxenus: harmonicorum elementorum libri III. (Elemente der Harmonik). 2. Euclid: introductio harmonica et divisio monochordi. 3. Nicomachus Gerasenus: harmonices manuale. 4. Alypius: introductio musica. 5. Gaudentius: introductio harmonica. 6. Bacchius: introductio harmonica — im 2. Band: 7. Aristides Quintilian: de musica libri tres. Dazu als Anhang ein lateinischer Schriftsteller: Martianus Capella mit dem 9. Buch eines Werks »de musica«.

Der Meibomschen Sammlung folgt im Jahre 1699 eine zweite des Engländers Wallis, der in seinen »opera mathematica« (Oxford) als dritten Band den Claudius Ptolemaeus, den Porphyrius und den Bryennius herausgab. Bryennius ist ein Byzantiner des 14. Jahrhunderts, fußt aber auf sehr alten Quellen.

Eine dritte noch kleinere Sammlung veranstaltete im Jahre 1847 Vincent in Paris. Sie enthält als wichtigste Stücke zwei harmonische Traktate von anonymen Autoren, eine »Introductio musica« des älteren Bacchius und den Pachymeres, gleichfalls ein Byzantiner des 13. Jahrhunderts. Eine letzte Nachlese hat dann 1895 Karl von Jan veranstaltet. Sie erschien unter dem Titel »Musici scriptores graeci« als 6. Band der Teubnerschen Bibliothek.

Neben diesen Sammelwerken sind die wichtigsten Einzelausgaben 1. die des Theo von Smyrna, eines Platonikers, der einen akustisch-musikalischen Traktat veröffentlicht hat, durch Bronchard. Paris 1644. 2. die der rhythmischen Fragmente des Aristoxenos durch Fleßner, Hanau 1840, der auch Übersetzung gibt und 3. des Dialogs des Plutarch durch Westphal. Breslau 1865.

Die beiden wichtigsten unter allen diesen Theoretikern, die Joannes Franzius in einem Werk mit dem Titel: de musicis graecis commentatio (Berlin 1840) gut abgeschätzt hat, sind Alypius und Aristides Quintilian. Alypius ist die Hauptquelle für die griechische Notenschrift, Aristides aber gibt das Tonsystem besser als alle andren, nämlich mit zahlreichen Beispielen aus

bekannten Dichtern, wodurch nicht bloß die technischen Elemente, sondern auch die Ziele der griechischen Musik veranschaulicht werden.

Auf Grund der alten Autoren hat sich eine sehr starke Literatur über griechische Musik in den letzten Jahrhunderten entwickelt. Am besten übersieht man sie in A. Möhler: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig 1900. Von den ältern Arbeiten haben nur wenige heute noch Wert; am meisten vielleicht Friedrich Snedorf: »De hymnis veterum Graecorum«. Leipzig 1786. Aus ihm lernt man am bequemsten die Einteilung der griechischen Hymnen kennen. Von den Büchern des 19. Jahrhunderts ist zunächst Fr. Bellermann: »Die Tonleitern und Musikarten der Griechen«, Berlin 1847, von bleibender Bedeutung, gewissermaßen ein kleiner Katechismus der griechischen Musik, in der Notenlehre absolut sicher und zuverlässig. In der eigentlichen Tonlehre, in der Erkennung der harmonischen und rhythmischen Elemente ist noch nicht alles geklärt. Einer streng philologischen Partei, deren Repräsentant früher Gottfried Hermann, neuerdings Karl von Jan gewesen ist, steht eine musikalische gegenüber, die die Texte freier interpretiert, mit Analogien, der neuen Musik entnommen, Lücken ergänzt. Ihre Hauptvertreter sind Rud. Westphal — seine Hauptwerke: Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker, Leipzig 1854—1865, und System der antiken Rhythmik, Breslau 1865, — und Fr. Aug. Gevaert. Dessen zweibändige »Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité«, Gent 1879, beherrscht augenblicklich das Feld und hat das Verdienst, wenn sie auch alle streitigen Punkte noch nicht klärt, die Fernwirkungen der griechischen Musik in ein klares Licht gesetzt zu haben. Wilamowitz' Ausgabe der Solokantate: »Die Perser« bietet im Kommentar eine neueste Geschichte der griechischen Musik in kurzer Form.

Die Musik der Griechen hat sich nach Ausweis dieser theoretischen Literatur von kleinen Anfängen aus entwickelt. Sie begnügte sich zuerst mit einem Apparat von 4 Tönen, so wie wir es von unsern alten Kinderliedern her kennen. Diese Viertonreihe ist das sogenannte Tetrachord. Dann wird Tetrachord an Tetrachord, Oktave an Oktave gefügt, innerhalb der melodischen Reihen aber ein buntes Leben entwickelt und sehr scharf systematisiert. Verschiedene Wege führen schon innerhalb des Tetrachords vom 1. zum 4. Ton, ein diatonischer, ein chromatischer, ein enharmonischer, aus der ersten Oktavenreihe, der dorischen, (e f g a h c d e) entspringt eine ganze Familie von Skalen und

Tonarten, dadurch, daß je ein anderer Ton zum Ausgangs- und Grundton genommen wird.

Diese Skalen und die freien Melodien, denen sie als Grundlage dienen, unterscheiden sich durch die verschiedene Lage der Halbtöne, sie ergeben sehr charakteristische Schlußformeln, in Summa eine außerordentlich ausdrucksreiche Melodik, gegen die die neue auf Dur und Moll beschränkte Zeit arm ist. Das Mittelalter hat das griechische Skalensystem in den sogenannten Kirchentönen aufgenommen, es klingt noch in die Bachsche Musik, insbesondere in seine Choralsätze hinein.

Zur Ausbildung einer eigentlichen Harmonie, zum Hören und Verwenden von Akkorden sind die Griechen nicht gekommen. Nur eine sogenannte Heterophonie haben sie.

Es liegt auf der Hand, daß dieser Verzicht auf Mehrstimmigkeit, diese Einseitigkeit ihrem melodischen Gefühl zugute kommen mußte, sie hat zu einer Feinheit des melodischen Empfindens geführt, die in ihrer Ästhetik verewigt ist.

Das Wichtigste an der griechischen Musik bleibt uns diese griechische Ästhetik, der Wert, den Männer wie Aristoteles und Plato auf die moralische Bedeutung der Musik gelegt haben. Sie unserer Zeit von dieser Seite her zum Verständnis zu bringen ist sehr lange wenig geschehen. Wir hatten da einige kleine Arbeiten: Stallbaums Musica ex Platone 1846, Jans Sammlung der loci de musica beim Aristoteles. Ein umfassendes Werk ist Aberts »Lehre vom Ethos in der griechischen Musik«.

Gegenstand des Vergnügens wurde die Musik bei den Griechen vom 3. Jahrhundert v. Chr. ab. Da kam sie mehr und mehr in die Hände der Sklaven; die bildeten als sogenannte »dionysische Künstler« Reisetruppen und trugen die Lust an Gesang, Instrumentenspiel und Komödie in weite Länder. Die Zeit des inneren Verfalls war also für die Musik die der größten äußeren Verbreitung. Sie fand neue Mittelpunkte in Alexandrien und Rom.

Erst in dieser Periode der Abhängigkeit von den Griechen ist die römische Musik literarisch behandelt worden. Vitruvius, Aulus Gellius, Apulejus, Censorinus, Macrobius, Martianus Capella sind die Hauptberichterstatter. Sämtlich schöpfen sie aus dem Terentius Varro, dessen »antiquitates rerum humanarum et divinarum« bis ins 6. Jahrhundert nach Chr. nachweislich erhalten waren. Aus diesen Quellen wissen wir, wie namentlich in der Kaiserzeit eine Musikmanie herrschte. Selbst die politischen Reden wurden zu Melodramen, mit Instrumentalbegleitung gehalten, die psal-

triae und sambutistriae, meist griechische Libertinen von zweifelhaftem Ruf, kommen in die lyrische Poesie, Virtuosen und Konzerte bilden das Tagesinteresse, die Cäsaren, Caligula und Nero voran, mischen sich in eitler Ruhmsucht unter das fahrende Volk. Beim Fall der alten Kultur stürzt die Musik zuletzt, sie gründet noch im zweiten Jahrhundert nach Chr. jenseits der Alpen, in Nimes, Marseille, Köln neue Theater. Erst im Jahre 394 hören die Olympischen Spiele auf. Die letzten Reste antiker Musik leben im byzantischen Reiche fort und mischen sich da eigentümlich mit orientalischen Elementen.

Die Musik des ersten christlichen Jahrtausends, des frühen Mittelalters, darf deshalb ohne weitres an die griechische geknüpft werden, weil sie mit ihr technisch in der Hauptsache gleich ist. Auch sie ist im wesentlichen unbegleitete, einstimmige Gesangmusik. Das frühe Mittelalter kennt ebensowenig eine Harmonie wie die Griechen.

Aber mit ihrer praktischen Bedeutung steht's ganz anders. Sie lebt heute noch rüstig und frisch. Jeder, der in eine Kirche geht, ist mit ihr durch das eine oder andre Stück, durch ein Tedeum, einen Psalm, eine Intonation, eine Kollekte bekannt. Bei den Protestanten ist der ganze Altargesang mittelalterlich, einen noch viel breiteren Platz hat die Musik des ersten christlichen Jahrtausends von jeher in der Liturgie der katholischen Kirche behauptet, das berühmte motu proprio des Papstes von 1903 will sie aber zu einer noch viel größeren Geltung bringen, den einstimmigen Gesang der Messen und Hymnen nahezu zur Norm, zur Alltagsform der katholischen Kirchenmusik erheben.

Dieser Bedeutung entspricht der Vorrat an erhaltenen Kompositionen, die in der Periode wenn nicht entstanden, doch nach ihren Traditionen entworfen sind. Er ist, wenn man nach dem Stil, nicht nach der genauen Entstehungszeit abgrenzt, ganz enorm, heute noch gar nicht übersehbar. Die bloße Katalogisierung der Hauptbibliotheken wird noch auf ein Menschenalter hin Arbeit geben. Jedoch ist der geschichtliche Ertrag dieses Riesenmaterials nur spärlich und er ist sehr schwer zu ziehen, deshalb weil die nachweisbar ältesten Stücke dieser Kirchenmusik erst aus der Zeit Karls des Großen stammen. Vielleicht gehen einzelne weiter zurück. Vor dem Jahre 700 ist nichts aufgeschrieben worden.

III

Das Mittelalter

In den für das Mittelalter vorhandenen Notenquellen ist bis zum 15. Jahrhundert die weltliche Musik äußerst spärlich, die geistliche sehr reich vertreten. Die ganze Masse des liturgischen Materials ist, wie bereits erwähnt, bis heute auch nur bibliographisch nicht einmal annähernd bewältigt, wir übersehen sie nur in großen Zügen. Die Hauptbibliotheken lassen sich nennen, nämlich: die Vatikanische in Rom, die des Klosters auf Monte Cassino, die Universitätsbibliothek zu Messina, die Stiftsbibliothek des Klosters St. Gallen, die Hofbibliotheken zu Wien, München, Karlsruhe, die Nationalbibliothek zu Paris. Für Rom und Karlsruhe besitzen wir Kataloge von Ehrensberger, für Wien von Mantuani. Zweitens gruppieren wir die liturgischen Bücher nach den verschiedenen Zwecken des Dienstes in Psalterien, Antiphonarien, Hymnarien, Lektionare usw[1]. Drittens sehen wir, daß die Musik, die in diesen liturgischen Folianten enthalten ist, durchweg aus unbegleitetem Sologesang besteht. Wir unterscheiden an ihm technisch zwei Arten: eine einfachere, den sogenannten accentus, und eine kunstvollere, den concentus. Die Ausbildung der Accentstücke fällt in die Zeit des gotischen Reichs, die der Concentstücke zusammen mit der Herrschaft der byzantinischen Kaiser in Rom. Die ältesten dieser liturgischen Bücher stammen aus der Zeit Karls des Großen, einzelne gehen etwas weiter zurück, vor dem Jahr 700 ist, wie schon bemerkt, keins niedergeschrieben worden.

Für die ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche sind wir daher nur auf literarische Mitteilungen angewiesen. Die ersten begegnen uns in den Briefen der Apostel, besagen aber nichts weiter, als daß in den jungen Gemeinden gesungen wurde. Eine bedeutende Quelle erschließt sich erst mit dem heiligen Augustin, der ein Buch »de musica« verfaßt hat, das im wesentlichen eine Lehre der Metrik ist, der aber auch in seinen »confessiones« mancherlei über die Musik seiner Zeit erzählt. Daß im vierten Jahrhundert eine Hymnendichtung bestand, wissen wir aus der Geschichte der Arianer; durch Augustin erfahren wir, daß diese Kunst dem heiligen Ambrosius ihren Einzug in die abendländi-

[1] Nähere Auskunft über diese Einteilung bieten: Hrn. Ehrensberger: Bibliotheca liturgica, Karlsruhe 1889 und W. Brambach: Psalterium, Bibliograph. Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes. Karlsruhe 1877.

sche Kirche zu danken hatte; auf die Anerkennung von Rom hat sie allerdings noch bis ins 12. Jahrhundert warten müssen. Der Psalmengesang ist in Rom im 5. Jahrhundert eingeführt worden. Das erfahren wir aus dem »liber pontificalis« (herausgegeben von Abbé Ducherne, Paris 1861). Augustin nennt vier Hymnen des Ambrosius: Deus creator omnium, Jam surgit hora tertia, Aeterna rerum conditor, Veni redemptor gentium; Aurelius Cassiodorus, ein Schriftsteller des 6. Jahrhunderts fügt noch hinzu: Illuxit orbi und Bis ternas horas explicans. Für andere: O lux beata trinitas, Hic est dies verus Dei, Splendor paternae gloriae, Aeterna Christi munera sprechen innere Gründe. Sie sind alle erhalten, zum Teil in unseren deutschen Kirchengesang übergegangen und beweisen in den Texten den Zusammenhang der christlichen und antiken Kunst. Sie ruhen alle auf bekannten griechischen Metren. Die Melodien des Ambrosius kennen wir allerdings nur aus späteren Aufzeichnungen des 11. und 13. Jahrhunderts[1], aber da sie übereinstimmen, lassen sie auf eine alte gemeinsame Quelle schließen. Auch sie ergeben den Anschluß an griechische Musik, folgen der dorischen, äolischen, iastischen oder hypophrygischen Tonart, sie lassen die Begleitung der Kithara zu oder setzen sie voraus.

Was von der Tradition und den Musikschriftstellern der nachkarolingischen Zeit dem Ambrosius sonst noch zugeschrieben wird, die Komposition des Tedeum, die Einführung der Wechselchöre und Antiphonien, die Begründung einer neuen Theorie auf die sogenannten vier authentischen Kirchentöne — das ist alles nicht nachweisbar. Wir stehen bei den angeblichen Reformen des heiligen Ambrosius vor einem sehr dunklen Teile der Musikgeschichte, bald darauf vor einer Lücke, die, was praktische Musik betrifft, vier Jahrhunderte umfaßt. Mit dem Zusammenbruch der antiken Welt war die Notenschrift verloren gegangen. Aus Bacchius ersehen wir, daß das griechische Alphabet zur Bezeichnung von Tönen unter Konstantin, also am Anfang des 4. Jahrhunderts, noch im Gebrauch war, aber schon Augustin erwähnt nirgends etwas von einer Notenschrift, und Gaudentius (ebenfalls einer der Meibomschen Skriptoren) versichert im 5. Jahrhundert, daß sie zu den vergangenen Dingen gehört. Nach Isidor von Sevilla, der im Jahre 636 gestorben ist, war es ausschließlich Sache des Gedächtnisses Töne zu merken und zu überliefern. Schon aus diesen Zeugnissen geht zur Genüge hervor, daß die

[1] Nähere Auskunft bei Gevaert: La mélopée antique 1895.

liturgische Musik bald nach Ambrosius das nötige Band mit der Wissenschaft zerrissen haben muß. Denn ohne Tonzeichen gibt es keine klaren Tonbegriffe! Diese Annahme wird durch die im 8. Jahrhundert einsetzenden liturgischen Bücher bestätigt. Diese Antiphonarien und Gradualen haben zwar eine Notenschrift, aber eine höchst mangelhafte, die sogenannte Neumennotation. Neumen sind Tonzeichen, die auf zwei Grundformen zurückgehen: die Virga und das Punctum: wie Podatus, Clivis, Torculus, Punkte, Strichelchen, Figuren aus diesen einfachen Schriftelementen zusammengesetzt, mit Verzierungen versehen und zu einem sehr verwickelten Zeichensystem ausgebildet. Sie stehen über, unter den Silben, manchmal auch an der Seite des Textes und unterscheiden sich von den meisten früheren und allen späteren Notationsarten dadurch, daß sie über das Wichtigste, nämlich die bestimmte Tonhöhe, auf die die Silbe gesungen werden soll, keine Auskunft geben. Sie zeigen dem Sänger nur die Richtung, in der die Töne sich folgen: auf oder ab. Die Virga bedeutet einen höheren, der Podatus einen tieferen Ton, die Neumen enthalten Zeichen für Feinheiten des Vortrags, für melodischen Schmuck, für schwierige Wendungen des Kunstgesangs, aber sie lassen den Uneingeweihten ganz im unklaren über die Hauptsache, über die Intervalle, in denen auf- oder abgestiegen werden soll. Sie zwingen auf eine Musik zu schließen, die mit klaren Intervallen nicht rechnete, wenig verbrauchte. Eine solche Musik hat die Kirche noch heute im sogenannten Akzentgesang, der in der katholischen Liturgie überwiegt, bei den Protestanten in den Intonationen, Kollekten, in den Resten der alten Lektionsweisen, im Vater Unser und in den Einsetzungsworten noch lebendig vertreten ist. Er bildet das kirchliche Rezitativ im Gegensatz zu den melodischen Liedformen. Für diesen Akzentgesang reicht eine Neumennotation vollständig aus. Denn die Hauptmasse des Texts ruht auf demselben Ton, deklamiert; Tonwechsel tritt nur bei den Interpunktionen ein und beschränkt sich da auf ständig wiederkehrende Wendungen, die dem Gedächtnis überlassen werden können; nur der Vorsicht halber unterstützt man es mit Merkzeichen, mit Andeutungen über die Richtung, in der die Schlußtöne vom Hauptton aus steigen oder fallen. Dieser Art, also ausschließlich Akzent, muß der liturgische Gesang in der Hauptsache gewesen sein, als man begann, ihn in Neumen aufzuzeichnen. Die Neumierung ist aber auch dann noch beibehalten worden, als — wahrscheinlich mit den Sequenzen Notkers — die römische Kirche wieder einen melo-

disch reicheren Gesang, den concentus, zuließ. Sie hat bis in die neue Zeit hinein ihre liturgische Stellung behauptet; obwohl man längst bessere Notenschrift besaß, neumierte das ganze Abendland noch im 14. Jahrhundert die Hymnenbücher und sang noch viel länger aus ihnen. Nur Frankreich wendete die Buchstabennotation hie und da an.

Durch wen der Akzent nach Ambrosius herrschend geworden ist und wer die Neumen eingeführt hat, das wissen wir nicht, gesucht werden kann die Wendung nur zwischen der Zeit des Ambrosius und dem 8. Jahrhundert. Da liegt es nun nahe, an Gregor den Großen zu denken, der die Liturgie der römischen Kirche einer Reform unterzogen haben soll. Worin diese Reform bestanden hat, wissen wir nicht, bezeugt ist sie nur durch Gregors Biographen Paulus Diaconus, der uns von einer römischen Sängerschule berichtet, und daß in ihr der große Papst selbst gelehrt und für sie ein Antiphonar zusammengestellt habe. Die Mitteilungen des Paulus sind von den späteren mittelalterlichen Schriftstellern übernommen und in freier Weise erweitert worden. Sie schreiben ihm z. B. die Einführung von vier weitren Kirchentönen, den sogenannten Plagaltonarten, zu. Noch bis heute werden die Verdienste des Gregor dadurch gefeiert, daß der musikalische Teil der katholischen Liturgie der Gregorianische Choral genannt wird. Trotzdem hat unlängst Gevaert mit ziemlich großer Zustimmung den Versuch machen können, Gregor den Großen aus der Liturgie hinauszuweisen (F. A. Gevaert, les origines du chant liturgique, 1890). Denn der Anteil des Gregor am Gregorianischen Choral ist gänzlich ungeklärt, es steht nicht einmal genügend fest, was in der Liturgie Gregorianisch ist, was nicht. Erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, erst seit alle Kirchen die Verbesserung der gottesdienstlichen Musik ins Auge faßten, ist man dieser Frage ernstlicher auf den Grund gegangen.

Da kam es denn darauf an festzustellen: existiert das angeblich von Gregor verfaßte Antiphonar noch oder nicht. Nach Paulus Diaconus und nach Ekkehard dem Jüngeren (casus monasterii St. Galli [972], herausgegeben vom Hist. Verein in St. Gallen 1877, deutsch von Kronau Leipzig 1891) war es im 9. und 10. Jahrhundert in zwei Exemplaren vorhanden, die im Lateran und in St. Peter zu Rom aufbewahrt wurden. Beide sind verschwunden. Von den zahlreichen Abschriften, in denen es unter Karl dem Großen nach dem Bericht seines Biographen, nach andern Angaben, z. B. der des Guido von Arezzo, schon früher in deutsche, französische, englische Klöster gebracht worden war,

glaubte man eine echte in St. Gallen zu besitzen. Sie sollte auf den römischen Sänger Romanus und das Jahr 790 zurückgehen.

Schon 1829 hat Pertz im 7. Band der Monumenta Germaniae eine Seite aus diesem St. Gallener Antiphonar nachbilden lassen, 1851 ließ der französische Pater Lambillotte das ganze Buch in Steindruck vervielfältigen, und trotz vieler Ungenauigkeiten hat diese Ausgabe eine zweite Auflage erlebt. Mit dem vom Romanus überbrachten hat aber dieses Antiphonar nichts zu tun, der Schrift nach gehört es ins 12. Jahrhundert. Auch ein zweites St. Gallener Exemplar, das die Benediktiner von Solesmes herausgegeben haben, hat die Probe nicht bestanden. Seit diesem Fiasko hat man die Aufgabe anders gestellt. Man sucht nicht mehr nach dem Antiphonar, sondern man bemüht sich im allgemeinen die ältesten liturgischen Stücke kennen zu lernen und von den einzelnen liturgischen Stücken die ältesten Lesarten festzustellen, in der Hoffnung dadurch wenigstens in die Nähe des Gregorianischen Antiphonars zu kommen. Das ist der Zweck der sogenannten Paléographie musicale. Diese P. m. ist eine große Sammlung alter liturgischer Codices in photographischer Übertragung, seit 1889 von den genannten Benediktinern unter Führung André Mocquereaus veranstaltet. Sie bildet also einen bequemen Zugang zu dem Originalmaterial der liturgischen Musik des Mittelalters und hat, was Quellen betrifft, das ganze Studium der liturgischen Musik und ihrer Geschichte auf neue Grundlagen gestellt. Jeder kann jetzt leicht unterscheiden, was ist Ambrosianisch, was ist Gregorianisch, was abendländisch, was morgenländisch. In die liturgische Literatur ist durch die Paléographie frisches Leben gekommen. Während jahrzehntelang die Grammatik bei dem Lehrbuch Anthonys (Archaeologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs, Münster 1829) stehen geblieben war, wird sie nun auf einmal im Ganzen oder in einzelnen Teilen fleißig weiter bearbeitet. Einer der wichtigsten Versuche dieser Art ist Pothiers Buch: Les Mélodies Grégoriennes, 1880, deutsch übersetzt von Ambrosius Kienle unter dem Titel: Choralschule, 1883. Das beste Werk zur Kunde des Gregorianischen Chorals ist aber: Peter Wagner: Einführung in die Gregorianischen Melodien. Freiburg 1895. Unter den Arbeiten, die einen Spezialpunkt klarzustellen suchen, muß Jacobsthals »Chromatische Alteration«, 1897, hervorgehoben werden. Die Zentralstelle für die kleineren Beiträge bildet Xaver Haberls

»Kirchenmusikalisches Jahrbuch«. Unter dem Einfluß der Paléographie ist auch die Erklärung der Neumennotation einen Schritt weiter gerückt. Die frühere Zeit, die am besten Anselm Schubiger in der »Sängerschule von St. Gallen« (1858) vertritt, verzichtet im Anschluß an die mittelalterlichen Schriftsteller auf eine unbedingt sichere Übertragung; die neuere hält sie für möglich und glaubt einen Schlüssel für vollständige Entzifferung bereits gefunden zu haben. Zum Teil stützen sich diese neuen Neumenlehren auf Übertragungen von Neumen in Buchstabennoten aus älterer Zeit, wie sie in dem Antiphonar von Montpellier vorliegen. Das tun z. B. Nisard und Houdard[1]. Viel weiter ausholend, mit reicheren Hilfsmitteln wissenschaftlich gedeckt, erklärt Oskar Fleischer die Neumenlehre. Seine »Neumenstudien« (1895, 1897) bilden zur Zeit den Abschluß des Feststellbaren.

Dem Verständnis der liturgischen Musik des Mittelalters kommt eine sehr reiche ältere theoretische Literatur zu Hilfe. Sie setzt im 3. Jahrhundert ein und wird vom 10. ab außerordentlich stark. Die Verfasser sind ausschließlich Geistliche, zum Teil Musiklehrer in den Klöstern, die für den eigenen Gebrauch und zum Nutz und Frommen ihrer Kollegen ihre Methoden und ihr Wissen auf Pergament niederschrieben. Aus diesem Handschriftenvorrat haben Gerbert und Coussemaker zwei große Sammlungen in Druck gebracht. Martin Gerbert, der Fürstabt von St. Blasien, vertritt in den »Scriptores ecclesiastici de musica«, 3 Bände (1784), die ältere Zeit, Coussemaker in seiner vierbändigen Ausgabe »Scriptores de Musica medii aevi« (1864—1876) die spätere. Zu diesen beiden Sammlungen kommt ein Nachtrag Coussemakers in drei Bänden, »Traités inédits sur la musique du moyen age« (1865—69), der Gerberts Ausgabe vielfach berichtigt. Einen kritischen Führer durch die Sammlung Gerberts bietet W. Brambach in seiner Monographie »Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule« (1883).

Der wichtigste Theoretiker für das frühere Mittelalter ist Boetius mit seinen fünf Büchern »De musica«, die die griechische Musiktheorie ins Lateinische übertragen. Sie sind deshalb schon im 15. und 16. Jahrhundert in Venetianischen und Basler Ausgaben in den Druck gebracht und in der neueren Zeit (1867) von Friedlein wieder vorgelegt (1872), auch von O. Paul ins Deutsche über-

[1] Théodore Nisard: L'archéologie musicale, 1890. George Houdard: L'art dit Grégorien, 1897.

tragen worden. In die Zeit des Akzents und der Neumen tritt Boetius mit der Leuchte der griechischen Tonlehre fremd und unverstanden hinein, aber als die liturgische Musik wieder tonreicher wird, da suchen alle, die zu lehren haben, bei ihm Hilfe. Schon Alcuin, der im 8. Jahrhundert die erste Nachricht von den Kirchentönen im Mittelalter gibt, knüpft an den Boetius an, und die ganze theoretische Arbeit im folgenden Jahrhundert geht darauf hinaus, die bestehende Praxis mit den Lehren des Boetius in Einklang zu bringen. Dieses Ziel hat mancherlei Wirrwarr verursacht, denn die praktische Musik hatte im Abendland in den dunklen Zeiten über Byzanz her viele orientalische Elemente aufgenommen, auf die die griechische Terminologie des Boetius nicht paßte, aber dem Boetius verdankt es das Mittelalter, daß wieder eine klare Intervallenlehre zur Geltung kam und daß eine ihr entsprechende Notenschrift gefunden wurde. Die Hauptvermittler sind Hucbald und Guido von Arezzo. Von Hucbald, der nach Coussemaker (»Mémoire sur H.« 1841) 932 im Kloster Armand bei Tournay gestorben ist, enthält die Gerbertsche Sammlung zwei Traktate, »institutio harmonica« und die »musica enchiriadis«, von denen der zweite der praktisch wichtigere ist. Allerdings wird gerade bei ihm die Verfasserschaft Hucbalds bestritten. Die wichtigsten Stücke dieses Streites sind Hans Müller: Hucbalds echte und unechte Schriften (1884), Ph. Spitta: Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter (Vierteljahrsschrift f. M.-W. 1890) und H. Riemann: Geschichte der Musiktheorie (1898). Die Musica enchiriadis versucht zuerst auf Grund des griechischen Tetrachordsystems eine neue Notation, die sogenannte Dasianotation, dann aber notiert sie mit den Alphabetbuchstaben, jedoch mit Benutzung von Linien. Das war der Wendepunkt. Denn bei den Linien blieb man. Weiter ausgebaut hat ihren Gebrauch der ebenfalls bei Gerbert vertretene Oddo von Clugny, und auf ihn fußend hat dann Guido von Arezzo den Ruhm der Erfindung geerntet. Mit Guido ist die neue Notenschrift nach der einen Seite fertig, nach der melodischen. Den Rhythmus aufzuzeichnen war unnötig, solange man nur einstimmig sang. Die Bewegung der Stimmen aber nach Höhe und Tiefe gibt die Guidonische Notation in so vollkommenem Schriftbild wieder, daß sie sich bis heute, 1000 Jahre also, behauptet hat. Sie wird auch in der Zukunft wohl Verbesserungen erlauben, z. B. Einfügung stenographischer Methoden für besondere Zwecke, aber sie wird den Versuchen radikalen Umsturzes so lange trotzen, als das jetzige Tonsystem sich behauptet. Die Ausbildung der Notenschrift ist die größte theoretische Leistung des Mittelalters, die Frucht langer, oft verzwei-

felter Versuche, die Verwirrung der Elemente zu überwinden. Guido schlägt einmal in der Epistel »de ignoto cantu« als einfaches Ende aller Schwierigkeiten vor: Jeder Vokal des Textes bedeutet einen Ton, da ist also die ganze Musik schon in der Sprache enthalten. Unter den selbständigen Versuchen, die die Reform des Guido vorbereiten, sind die Notationen des Hermannus Contractus und die Dasianotation des Hucbald die wichtigsten.

Was die weltliche Musik des Mittelalters betrifft, so ist die Annahme, daß sie mit dem Christentum fiel, nicht haltbar. Von den früheren Kirchenvätern bis zum Cassiodor folgen sich die Beweise, daß Gesang mit Saitenspiel im bürgerlichen Leben erlaubt und noch in der notenlosen Zeit weit verbreitet war. Erst von der Mitte des 6. Jahrhunderts ab, von der Entvölkerung Roms an, werden die Spuren der Profanmusik seltener und undeutlicher. Die Verbote, die die Konzile gegen sie erlassen, sind das einzige Lebenszeichen (Labbé, Magna Bibliotheca veterum Patrum, Mabillon, Acta sanctissimi ordinis Benedictorum die Hauptquellen). Die geistlichen Schriftsteller Gerberts und Coussemakers, die an die Wende des Jahrtausends fallen, ignorieren sie ziemlich vollständig. Der Anonymus des 10. Jahrhunderts, der bei Gerbert im 1. Band S. 213 einsetzt und den Vertretern der liturgischen Musik die Tibicines seiner Zeit als Muster im technischen Können vorhält, steht ganz vereinzelt; die anderen bringen höchstens Namen von Instrumenten. Die Harfe, die Rotta, die Crowth, Vorläufer der Geige, das Schlachthorn und die Flöte kommen am häufigsten vor, zuweilen auch wird im 8. Jahrhundert die Orgel erwähnt. Für den Schulgebrauch ist das Monochord allgemein. Alle diese Annahmen beruhen auf Bilderquellen.

Was an weltlicher Komposition aus dieser Periode erhalten ist, muß erst noch festgestellt werden. Bisher ist nur ein kleiner Bestand von Handschriften bekannt geworden, der sich auf die Bibliotheken zu Paris, Wolfenbüttel, Wien, Montpellier, München verteilt. Diese Handschriften setzen im 9. Jahrhundert ein, sind ebenfalls neumiert und enthalten Gesänge auf Zeitereignisse, Sequenzen zum außerkirchlichen Gebrauch und vom 11. Jahrhundert ab liturgische Dramen. Coussemaker hat aus diesen Quellen einiges publiziert: eine Ausgabe von mittelalterlichen liturgischen Dramen (Drames liturgiques du moyen age, Rennes 1860) und in seiner »Histoire de l'harmonie« (1852) gibt er über ein Dutzend solcher weltlicher in Neumen notierter Monodien: darunter Oden des Horaz und des Boetius, ferner die Gesänge auf die Schlacht von

Fontenay (842) und auf den Tod Karls des Großen. Neuerdings ist ein Stück gefunden worden, das die Abschiedsszene zwischen Dido und Äneas aus dem Virgil in Neumen notiert enthält. Jules Combarieu hat es unter dem Titel »Fragments de l'Enéide« (1898) veröffentlicht. Ob das Absingen Virgilscher Dichtung im 10. Jahrhundert, dem das Bruckstück angehört, so wie Combarieu annimmt, allgemein bräuchlich war, läßt sich zurzeit nicht entscheiden.

IV

Die neue Zeit

A. Geistliche Vokalmusik

Musikalisch bildet das erste christliche Jahrtausend nur einen Anhang zum Altertum, es bleibt beim einstimmigen Gesang stehen, unterscheidet sich in seiner Behandlung von der Kunst der Griechen durch stärkere Einmischung orientalischer Elemente, durch den Verzicht auf die sogenannte Heterophonie, d. i. die Mitwirkung der Instrumente, teilt sich in eine Periode des Verfalls vor Boetius und eine andere der Renaissance und neuer Blüte.

Erst das neue Jahrtausend bringt eine technisch wesentlich verschiedene Musik, es bringt die mehrstimmige Musik in einer ununterbrochenen bis zur Gegenwart reichenden und noch nicht abgeschlossenen Entwicklung. Die Vorbereitung und erste Ausbildung des polyphonen Tonsatzes vollzieht sich in drei Stufen: 1. dem Organum, 2. dem Discantus, 3. den Fauxbourdons.

Organum und Fauxbourdons oder falso bordone vertreten ausschließliche Parallelbewegung der Stimmen. Im Organum bilden die gleichzeitig erklingenden Stimmen zueinander Quinten, im Fauxbourdon Sextakkorde. Der Discantus bevorzugt die Gegenbewegung und stellt der Gebundenheit der beiden anderen Methoden eine ziemlich schrankenlose Freiheit der Stimmen gegenüber.

Das Organum wird zuerst im 9. Jahrhundert erwähnt von dem Biographen Karls des Großen, dem sogenannten Mönche von Angoulême, seine ausgebildete Theorie bringt zuerst die »musica enchiriadis« des Hucbald. Sätze im Organum sind nur als Beispiele für Schulzwecke aufgezeichnet worden, im liturgischen

Dienst konnten sie von den Sängern improvisiert werden. Nach Elias Salomon wurde das Organum ganz langsam ausgeführt, der Satz ließ danach weniger die Quintenfortschreitungen hören, als ihre Zusammenklänge, das Ohr lernte an ihnen zuerst Akkorde hören. Als dieses Ziel erreicht ist, verschwindet das Organum aus der Musikgeschichte. Die Fauxbourdons dagegen haben sich erhalten. Noch heute hört man sie beim Psalm- und Responsoriengesang der katholischen Kirche; ein berühmtes Stück, das zum größten Teil in ihrem Stil geführt ist, kennt jedermann: Allegris Miserere. Ähnliche Proben aus dieser späteren Zeit finden sich in Proskes Musica divina (3. Band, 1859). Auch die Fauxbourdons bedurften in der Regel keiner Aufzeichnung: es genügte, den Sänger an den betreffenden Stellen aufmerksam zu machen.

Anders mit dem Discantus. Er ist nur kurze Zeit als contrapunctus a mente der Improvisation überlassen geblieben, vom 12. Jahrhundert ab wird er allgemein notiert. Eine Anzahl handschriftlicher Motetten und Messen, die im Discantus von französischen und italienischen Tonsetzern gesetzt sind, findet sich in Bibliotheken zu Paris, Douay, Lille, Tournay und Padua. Das größte Stück, die dem 13. Jahrhundert angehörige »Messe von Tournay«, hat Coussemaker 1861 in neuer Notenschrift herausgegeben. Kleinere Stücke und Beispiele gaben Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie du moyen age (1852), Fétis im 5. Band der Musikgeschichte, Kiesewetter, Ambros und J. Wolfs »Geschichte der Notation«.

Praktischen Wert haben diese Kompositionen nicht mehr. Der Discantus ist aber geschichtlich dadurch wichtig geworden, daß er zur Mensuralnotation und zu einer Theorie des Kontrapunkts geführt hat. Im Organum und im Fauxbourdon waren die Nebenstimmen eng an die dem Gregorianischen Choral entnommene Hauptstimme (tenor) gebunden, nur mit ihr zugleich wechselten sie die Töne. Im Discantus dagegen verband sich mit der melodischen bald auch rhythmische Freiheit, zwischen die Hauptnoten schob man Durchgangs-, Wechselnoten, kurze Verbindungstöne ein. Die Nebenstimmen hatten eigenen Text! Es wurde notwendig, die verschiedenen Zeitverhältnisse schriftlich auszudrücken und die Guidonische Notation weiterzubilden. Es entstand die Mensuralnotation; die Mensur, die Verschiedenheit im Zeitwert der Töne, wurde das Hauptmerkmal der mehrstimmigen Musik, sie heißt die musica mensurata oder mensurabilis; der alte einstimmige Gesang, der neben ihr im liturgischen Dienst fortdauert, erhält jetzt den Namen »musica plana«. Gleichzeitig

mit der Aufstellung selbständiger musikalischer Rhythmen und Taktarten, mit der Erweiterung der Notenschrift, wird ein System der Stimmführung ausgebildet, der Zufall, der in dem Zusammenklingen des Discantus herrschte, durch ein verwickeltes Netz aufs Kleine gerichteter Regeln ersetzt, es wird die sogenannte Mensuraltheorie ausgebaut. Die Geschichte dieser Arbeit reicht vom 12. bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts und zerfällt in zwei Hälften: Die erste ist die Zeit der schwarzen Noten und des dreiteiligen Rhythmus, die Zeit der »ars antiqua«; im 14. Jahrhundert beginnt eine ars nova, im 15. Jahrhundert setzt die Herrschaft der weißen Noten und die Gleichberechtigung des zweizeitigen Takts ein. Die Hauptlehrer der Mensuraltheorie sind im 12. Jahrhundert Franco von Köln, für das 13. und 14. Jahrhundert Marchettus von Padua, Philipp de Vitry, Johannes de Muris. Ihre Schriften zusammen mit denen einer großen Anzahl Zeitgenossen aus allen Ländern sind in den bekannten großen Sammelwerken von Gerbert und Coussemaker enthalten. Coussemaker bringt auch den Joannes Tinctor, den wichtigsten Mensuralisten des 15. Jahrhunderts. Eine Übersetzung seiner höchst mechanischen Theorie hat H. Bellermann in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft (1863) veröffentlicht. Das nächste wichtige Werk ist Franchinus Gafurus: Practica musicae, die erste gedruckte bedeutende Theorie (Mailand 1496); bis 1512 hat sie vier Auflagen erlebt, ist aber heute in den Bibliotheken selten geworden. Die bedeutendsten Theorien des 16. Jahrhunderts sind: H. Glareans Dodecachordon (1547) und Giuseppe Zarlinos Istituzioni harmoniche (1558). Vom Dodecachordon, das auch durch seine geschichtlichen Nachrichten und seine zahlreichen großen Musikbeispiele wertvoll ist, liegt seit 1888 eine Neuausgabe und deutsche Übersetzung im 16. Band der Eitnerschen Publikationen vor.

Von den Deutschen, die sich unter diesen Führern noch an der Ausbildung der Mensuraltheorie beteiligt haben, sind die wichtigsten im 15. Jahrhundert Adam von Fulda, im 16. Jahrhundert Sebastian Virdung, Andreas Ornithoparchus, Martin Agricola, Sebald Heyden, Heinrich Finck, im Anfang des 17. Jahrhunderts Sethus Calvisius.

Von den Engländern Walter Odington, Johannes Hothby, John Hanboys liegen ausreichende Proben gedruckt vor bei Coussemaker, dann bei Wooldridge: Early English Harmony (1897) und The Oxford History of Music (1905) und endlich in J. Wolfs zusammenfassender Geschichte der Mensuralnotation (1904).

Die ganze Masse der theoretischen Arbeiten in der Mensuralzeit läßt sich mangels einer allgemeinen Katalogisierung noch nicht übersehen, ab und zu erscheinen immer wieder neue Traktate. Die Hauptwerke der neuen Literatur, die die außerordentlich schwierige Satz- und Notenlehre in der Anfangszeit der mehrstimmigen Musik behandeln, sind: Ed. Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge (1852), dazu mehrere Nachträge aus den sechziger Jahren, Guido Adler, Studie zur Geschichte der Harmonielehre (1881, Fauxbourdons), Gust. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts (1870), derselbe, Die chromatische Alteration (1897), H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (1898), Heinr. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts (1858). Die beste knappe Einführung findet sich in H. Riemanns Katechismus der Musikgeschichte (1888). Dazu kommen noch drei biographische Beiträge: Rob. Hirschfeld, Joh. de Muris (1884), Justus Lyra, Andreas Ornithoparchus (1877) und W. Niemann, Die Ligaturen vor Joh. de Garlandia. Das wichtigste Quellenmaterial für die Anfänge der Mensuralmusik findet sich in Pariser, Florentiner, Paduanischen und Oxforder Handschriften.

Die praktische Komposition tritt mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts zum erstenmal fertig und geistig bedeutend auf. Von da ab beginnt auf zwei Jahrhunderte die höchste Glanzzeit, die die liturgische Musik, was Reinheit des Charakters und was Fruchtbarkeit betrifft, gehabt hat. Die Führung geht von der Pariser und Florentiner Schule an die sogenannte niederländische Schule über. Unter diesen Begriff faßt man Holländer, Belgier, Franzosen; Deutsche und Engländer des 15. und 16. Jahrhunderts schließen sich an. Die Haupttätigkeit kommt der Messe und Motette zugute.

In ihren Anfängen, in der sogenannten ersten niederländischen Schule, steht diese mehrstimmige Gesangmusik in scharfer Reaktion zu dem Discantus. Hier ist die Erfindung der Nebenstimmen bunt und willkürlich, bei den Niederländern ist sie auf geistige Einheit gerichtet, auf äußerste Ausnützung des in der Hauptstimme aufgestellten, dem Gregorianischen Choral oder dem Volksgesang entnommenen Themas. Der höchste Triumph dieser Tonsetzer scheint zu sein, einen ganzen Meßsatz auf eine einzige Zeile zurückzuführen. Die erste Stimme singt die Hauptmelodie, wie sie geschrieben steht, die zweite langsamer oder schneller, die dritte läßt alle Pausen weg, fängt das Thema beim Ende an, eine vierte kehrt vom Anfang an die Intervalle um.

Die Künste der Nachahmung und Variation werden bis zum Übermaß ausgebildet, und die Notenschrift folgt ihnen mit Geheimzeichen, die nur von Sängern entziffert werden konnten, die selbst Meister der Komposition waren. Doch handelt es sich in diesen Werken keineswegs um Spielereien und Künsteleien, sie sind vielmehr das Höchste, was die mehrstimmige Komposition an Freiheit, Selbständigkeit und Schönheit der Melodien besitzt. Diese Auffassung ist seit 1892 allgemein klarer geworden durch die Vorträge des Amsterdamer Kirchenchors.

Die Hauptvertreter dieser älteren niederländischen Schule sind Dufay, Binchois, der Engländer Dunstable; ihre Werke, zum Teil handschriftlich erhalten in Rom, Florenz, Bologna, Trient, Brüssel, Paris, München, waren in Neudrucken bisher nur wenig berücksichtigt. Die meisten Proben gab Ambros im 2. Band seiner Musikgeschichte (1864), auch F. M. Arnold und H. Bellermann boten Beiträge für das mehrstimmige deutsche Lied und für die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts. Erst in neuerer Zeit sind zwei größere Sammlungen erschienen; die erste ist von John Stainer: »Dufay and his contemporaries« (1898), die zweite die Auswahl von Stücken aus den Trienter Codices, die die Denkmäler der Tonkunst in Österreich vorgelegt haben. Nach 1450 setzt mit Ockenheim (Okeghem) und Obrecht die sogenannte zweite niederländische Schule ein, von der ersteren, in der kurze dreistimmige Sätze die Regel sind, äußerlich durch längere und vollstimmigere Gebilde unterschieden. Ihre Hauptvertreter sind Josquin de Près, Clemens non Papa und Orlandus Lassus, mit dem sie ihr Ende erreicht. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beherrscht sie die ganze europäische Musik: in allen bedeutenden Kapellen wirken Niederländer als Sänger und Komponisten, in Wien de Vaet, in Dresden le Maistre, in München Lassus, in Venedig Willaert, in Rom Arcadelt; die Werke von Meistern wie Josquin finden sich in allen Bibliotheken, auch in kleineren Orten wie Grimma und Liegnitz. Zu dieser allgemeinen Verbreitung trug die Ausbildung des Notendrucks sehr viel bei, der seit 1500 durch die Einführung der beweglichen Typen über die Vorstufen hinaus zur Vollkommenheit gelangt. Dem Ottavio Petrucci, dem Erfinder dieser Neuerung, folgen die Drucker und Verleger aller Länder mit Errichtung von Notenpressen, in Venedig Scoto und Gordano, in Augsburg Beglin, in Mainz Schöfflin, in Wittenberg Rhaw; mit Petrejus wird Nürnberg der Hauptplatz Deutschlands. In Frankreich stehen die Pariser Attaignant und Ballard und der Lyoneser Moderne an der Spitze, in den Niederlanden Susato und

Phalesius, in England John Day und Thomas Este. Der Musikhandel blüht, die angesehenen Komponisten veröffentlichen ihre Messen bändeweise, bis zu hundert im Steindruck, die Verleger stellen aus den Werken der einzelnen Meister wieder große Sammlungen zusammen.

Ein einzelner vermag den Reichtum, der sich von diesen alten Drucken in unseren Bibliotheken nach den Katalogen bis heute erhalten hat, sachlich nicht zu bemeistern. Um ein Bild von der niederländischen Musikerschule geben zu können, wie wir es von ihrer Malerei besitzen, bedarf es der Teilung der Kräfte und der organisierten Spezialarbeit. Aber zur Orientierung über die sogenannte zweite Schule ist durch Neudrucke mehr als ausreichend gesorgt. Alle Musikgeschichten seit Forkel geben Beispiele, am reichsten Otto Kades Sammlung zum 3. Band von Ambros. Von neueren Sammelwerken sind speziell den späteren Niederländern gewidmet: Commers Collectio operum musicorum Batavorum, 12 Bände, 1840—1857, Maldeghems Trésor musical, 29 Bände, Brüssel 1865—1893, und Expert: Les maitres musiciens de la Renaissance française, 1894. Von Lassos Werken ist eine Gesamtausgabe erschienen. Deutschlands Hauptvertreter der niederländischen Schule, Adam von Fulda und Heinrich Finck enthält der Trienter Codex und die von Riemann gefundene Leipziger Handschrift des Magisters Apel; Heinrich Isaac und Paul Hofheimer sind in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, in der Wiener Hofbibliothek reicher, in Neudrucken nur spärlich vertreten. Unter den englischen Kontrapunktisten dieser Periode ist der wichtigste Fairfax. Über die Italiener der niederländischen Zeit bietet sich seit kurzem ein Überblick in L. Torchis L'arte musicale in Italia.

Das bedeutendste Werk über die niederländische Schule ist R. Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, 1826. Nach ihm hat Ambros seine glänzende Schilderung im 2. und 3. Band seiner Musikgeschichte ausgeführt. Dazu kommen: F. J. Fétis, Les Musiciens belges, 1848, Ed. Grégoir, Essai historique sur la Musique et les Musiciens dans les Pays-Bas, 1861, und Edm. van der Straeten, La Musique aux Pays-Bas, 8 Bände, 1867—1888. Von biographischen Beiträgen sind die wichtigsten X. Haberl, Wilh. Dufay, 1885, Ernest Thoinan, Joh. Okeghem, 1365, O. Kade, Matthéus le Maistre, 1862, M. Brenet, Claude Goudimel, 1898. Zu Lasso liegen vor Briefsammlungen von Ed. v. d. Straeten, von Haberl und A. Sandberger, von letzterem in den »Beiträgen zur Geschichte der Münchener Hofkapelle unter

Orl. di Lasso« die Anfänge einer Lassobiographie. — Die Geschichte Petruccis und seiner Erfindung findet sich am vollkommensten in H. Riemanns »Notenschrift und Notendruck« 1896. Darin sind die früheren Arbeiten alle genannt, unter ihnen ist Chrysanders Abriß einer »Geschichte des Musikdrucks vom 15. bis 19. Jahrhundert« (Allg. M. Ztg. 1879) die wichtigste. Auch Mantuanis »Über den Beginn des Notendruckes« ist zu beachten (1900).

Durch die Musik des 16. Jahrhunderts geht ein mächtiger Zug nach Einfachheit. Wie wenig ist in den romantischen, stark individuellen Werken des Lassus noch von den Künsten des Ockenheim geblieben! Aber deutlicher als in dem Hauptstrom zeigt er sich in Richtungen, die neben der niederländischen Schule sich einen neuen Weg bahnen. Das sind die Choralkunst der Protestanten und der Psalmengesang der Reformierten. In ihnen bricht die Volkskunst herein, aber von Meistern geführt: Senfl, Mahu, Stoltzer, Arnold Bruck, Johannes Eccard. Die Werke dieser Männer sind in allen deutschen Bibliotheken noch zahlreich in Handschriften, Einzeldrucken und Sammelwerken des 16. Jahrhunderts, in denen von Oeglin und Ott namentlich, vorhanden. Obenan steht mit ihrem Besitz Senflscher Werke die Münchener Hof- u. Staats-Bibliothek. Unter den Neudrucken bieten die reichste Übersicht C. v. Winterfeld, »Geschichte des evangelischen Kirchengesanges«, C. v. Tucher, »Schatz des evangelischen Kirchengesanges«. Am besten ist Eccard in neuen Partiturausgaben seiner preußischen Festlieder und seiner Kirchenlieder vertreten. Aus unbekannteren Namen, die in neuester Zeit hervorgetreten sind, ist Cornelius Freundts Weihnachtsliederbuch, herausgegeben von Georg Göhler, hervorzuheben.

Die niederländischen Hauptwerke der neuen volkstümlichen Kirchenmusik sind die Souterliedekens und der Ecclesiasticus, beide in Neudrucken (1898) vorgelegt von D. F. Scheurleer.

In den liturgischen Hauptstrom, in Messe und Motette, wird das Verlangen nach Klarheit und Schlichtheit der Form durch die Renaissance hineingetragen und in der italienischen Schule, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben und über die Niederländer stellt, durchgesetzt. Ihre Hauptvertreter sind in der Mitte des Landes Palestrina und seine römischen Genossen Nanini, Morales, Vittoria, Allegri, im Norden die Venetianer von Andrea Gabrieli bis Antonio Lotti und Caldara. Die römische Schule hat das vollendetste Muster kirchlicher Musik überhaupt ausgebildet im Palestrina. Das ist ganz Demut, ganz

frei von irdischem Empfinden! In den Werken der Venetianer kündigt sich ein neuer, erregter, leidenschaftlicher Geist an, ihre Gottesverehrung und Andacht kleidet sich in prunkvolles und prächtiges Gewand, die Stimmenzahl der Sätze wächst zu doppelten, zu drei- und vierfachen Chören.

Die Werke der römischen und venetianischen Schule sind in den italienischen Bibliotheken noch zahlreich erhalten; ins protestantische Deutschland drangen nur die beiden Gabrieli. In Neudrucken ist Palestrina seit einigen Jahren mit einer Gesamtausgabe, 33 Bände stark, vertreten. Sie hat die Alfierische Sammlung überflüssig gemacht. Von der übrigen römischen und den Anfängen der venetianischen Schule geben die reichste Übersicht Proskes Musica divina, Pedrells Hispaniae schola musica. Die deutschen Meister Haßler, Handl, Gumpeltzhaimer, Meiland, Aichinger, die der italienischen Schule folgen, finden sich in Commers Musica sacra (13. und 14. Band), in Kade und in Proskes Musica divina. Ein Hauptwerk Haßlers, seine »cantiones sacrae«, und ein Band Messen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«, Handls »opus musicum« ist in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich veröffentlicht. Die in die Zeit fallenden Engländer, an deren Spitze Tallis und Byrd stehen, sind in der großen Sammlung der Londoner Musical Antiquarian Society, 19 Bände (1840—1848), in Partitur gebracht worden. Von den Holländern der Periode ist Peter Sweelinck durch eine Gesamtausgabe zugänglich gemacht.

Aus der neueren Literatur sind hervorzuheben die Biographie Palestrinas von Baini, 1828 (deutsch von Kandler), C. v. Winterfelds Monographie über »Joh. Gabrieli und sein Zeitalter«, 1834, und Max Seifferts »P. Sweelinck und seine deutschen Schüler«, 1891. Die Arbeiten Bainis und Winterfelds entsprechen aber dem Stand des Wissens heute nur noch teilweise.

Von Palestrina legt die Gesamtausgabe 96 Messen vor. Die Durchschnittszahlen der venetianischen Schule stehen dagegen bedeutend zurück und beweisen, daß die Nachfrage nach kirchlicher Musik sich vermindert hatte: die Messen und Motetten ihrer letzten Vertreter Monteverdi und Cavalli fanden keine Verbreitung mehr, in Neudrucken sind diese Meister gar nicht vertreten. In der weltlichen Musik war in unmittelbarer Nähe der Venetianer eine neue Kunst entstanden, die dem Interesse an der kirchlichen Musik bedeutend Abbruch tat und ihre weitere Entwickelung dauernd schädigte. In die Kirche dringt der neue Stil zuerst ein mit Lodovico Viadanas »Concerti ecclesiastici«

(1602), wird aber mit seinen Ansprüchen auf Alleinherrschaft abgewiesen und nur als Bestandteil größerer Chorwerke zugelassen. In dieser Form hat er durch Giacomo Carissimi seit 1630 in der italienischen Liturgie seine Stellung erhalten. In Deutschland vollzieht schon einige Jahrzehnte früher Heinr. Schütz die Verschmelzung alter und neuer Kunst für die Kirchenmusik; durch ihn wird das geistliche Konzert die Hauptform des 17. Jahrhunderts, ihm zur Seite sind die Hauptvertreter Andreas Hammerschmidt und Johann Rosenmüller. Die protestantische Kirche läßt aber auch Solomotetten reichlich zu. Der begleitete Sologesang sucht sich für die Zurückweisung als selbständige Kunst, die er durch die Kirche erfahren, einen Ersatz in der Hausmusik. Sie wird mit geistlichen Kompositionen für eine Stimme sehr stark bereichert. In Italien sind die Hauptwerke dieser neuen Gattung Monteverdis »Selve morale«, 1638, Ottavio Durantes »Arie devote«, 1608; aus späterer Zeit ist der berühmteste Beitrag das große Psalmenwerk Benedetto Marcellos. In Deutschland beginnt sie mit den Arien Heinrich Alberts, 1638, und erreicht in den Liederwerken der Hamburger Schule ihren höchsten Stand, in Wolfgang Franck ersteht ihr ein klassischer Meister. Bis zu Beethovens Kompositionen der Gellertschen Oden dauert ihre gute Zeit.

Von den Werken dieser neuen kirchlichen Musik ist durch Neudrucke nur Heinr. Schütz zugänglicher. Von seinen Werken besitzen wir eine Gesamtausgabe. Von den Liedern Francks sind Teilausgaben mehrfach schon früher erschienen, vollständig liegen sie neuerdings in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« vor. Hammerschmidt und Genossen sind in Winterfeld, in Commers Musica sacra und am reichsten in den österreichischen Denkmälern vertreten.

Der alte Cappella-Chor verschwindet vom 17. Jahrhundert ab scheinbar aus der Kirchenmusik. Auch die einfachsten vierstimmigen Lieder — so z. B. die schönen Stücke H. Scheins — werden mit beziffertem Baß zur Begleitung versehen. Aber der a cappella-Stil bleibt. In Deutschland am reinsten bei Joseph Fux, bei Stadlmayr und anderen Österreichern. Und mit dem Stil erhält sich auch der liturgische Geist bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kirchenmusik, selbst da, wo sie in größere Werke Sologesang einmischt. In Italien, wo mittlerweile die Führung von den Venetianern auf die neapolitanische Schule übergegangen ist, vertreten den gut kirchlichen Sinn Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, L. Leo, Nic. Jomelli und

Davide Perez, eine andere Gruppe neigt stark nach der weltlich-sinnlichen Seite. Das Hauptbeispiel für sie ist Pergolesis Stabat Mater. Seinen Spuren folgt die ganze spätere italienische Kirchenkomposition bis auf Rossini. Bei den Franzosen drängen sich dramatische Elemente hervor, das zeigt sich zuerst bei Lalande, und geht weiter bis auf Berlioz' Requiem. Von der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts liegen einige größere Neudrucke vor: Fux und Stadlmayr sind in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich enthalten, die Neapolitaner in Proskes Musica divina und in Brauns Caecilia; Franzosen fehlen. Die Deutschen sind außer durch Bach und Händel durch Telemann vertreten. Auch in Deutschland schwankt der Charakter der liturgischen Musik von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab zwischen kirchlichen und fremden Elementen. Auch die protestantische Seite hat den Halt, den der Choral bietet, verloren. Die Geschichte muß über die kirchliche Musik eines vollen Jahrhunderts von der Aufklärungszeit ab einen Strich machen, natürlich mit Schonung einzelner Mozartscher Werke und einer kleinen Reihe von Ausnahmen. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat die Reaktion begonnen. Es ist das Verdienst von Männern wie Erk, Mendelssohn, Grell und Liszt, auf die Muster der besten Zeiten, auf Palestrina, auf S. Bach zurückgeführt zu haben, ihr Stil und Geist wird die Entwickelung in der nächsten Zukunft beherrschen!

B. Weltliche Vokalmusik

Über die weltliche Vokalmusik ihrer Zeit berichten die Schriftsteller des neuen Jahrtausends nichts. Die einzige bis jetzt bekannte Ausnahme bildet der Traktat des Johannes de Grocheo, den Joh. Wolf im 1. Sammelband der Internat. Musikgesellschaft mitgeteilt hat; sein Verfasser, im 13. Jahrhundert wahrscheinlich Lehrer an der Pariser Sorbonne, nennt und beschreibt verschiedene Arten weltlichen Gesangs: den cantus gestualis und coronatus, den stantipes, den rondellus und schlägt damit eine Brücke hinüber zu den Nachrichten über Helden- und Bardengesänge, die wir aus der Zeit Karls des Großen besitzen. Hundert Jahre nach Grocheo setzt dann die Limburger Chronik mit reichen Nachrichten über Volksgesang und Instrumentenspiel ein. Sie ist 1617 in Heidelberg gedruckt (1860 von Karl Rossel wieder aufgelegt) worden. (Einen Auszug bringt Chrysanders Jahrbuch von 1863.) Sie hat ebensowenig Noten wie Grocheo. Aber wir besitzen eine ausreichende Zahl von Kompositionen aus dem 11. und

12. Jahrhundert, die an die historischen Lieder und an die Oden des 9. und 10. Jahrhunderts einfach anschließen. Am zahlreichsten sind sie vertreten in der Nationalbibliothek zu Paris, in der Bibliothek von Cambrai, Originale und Übertragungen in Auswahl bietet Coussemakers »Histoire« usw.

Im 13. Jahrhundert beginnt eine letzte starke Nachblüte des weltlichen einstimmigen Gesangs, er gilt als berechtigte und angesehene Kunst. Seine Vertreter sind nacheinander die Troubadours, die Minnesänger und die Meistersänger. Die in Paris, Arras, Cambray, Rom enthaltenen Troubadourmelodien reichen von Wilhelm von Poitiers bis zu Adam de la Hale, vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. Sie sind bereits in Mensuralnoten aufgezeichnet, melodisch und rhythmisch so einfach und klar wie die besten Volkslieder der späteren Zeit, erlauben wohl auch einen Rückschluß auf Dasein und Wesen eines gleichzeitigen und früheren Volksgesangs, aus dem ja auch nachweislich die liturgischen Kontrapunktisten der Niederländischen Schule reichlich schöpfen. Noch die Messen des Orlandus Lassus verwenden die beliebtesten Volkslieder früherer Zeit, wie l'homme armé, und sind nach ihnen benannt. Aufzeichnungen von Volksliedern haben wir nur spärlich in Handschriften des 15. Jahrhunderts, die reichste in dem Locheimer Liederbuch, das aus der Zeit zwischen 1390 und 1420 stammt. Es enthält 40 einstimmige Melodien. Die Handschrift gehört der Gräfl. Stolbergschen Bibliothek in Wernigerode, veröffentlicht und erläutert wurde es von Arnold.

Im Druck liegt die größte Menge von Troubadourmelodien in Coussemakers Gesamtausgabe der Werke des Adam de la Hale (1872) vor, weiter in Michels Liedern des Chatelein de Coucy (1830), in Weckerlins Echos du Temps passé, Proben geben die Musikgeschichten von Burney, Ambros, Fétis, Kiesewetter (in »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs«). In den angeführten Musikgeschichten, in Schneider »das musikalische Lied« (I. Bd. 1863), ferner in R. v. Liliencron »die historischen Volkslieder der Deutschen« 1869 (Nachtrag »die Töne«) und in Franz Böhme »Altdeutsches Liederbuch« 1877 finden sich auch Beispiele für das Volkslied der Troubadourzeit.

Der Troubadour ist eine französische Erscheinung, der Minnesänger ihr deutscher Komparativ, jener begleitet einen hohen Herrn, Blondel z. B. den Richard Löwenherz, der Minnesänger ist selbst von edlem Geblüt. Die Melodien der Minnesänger sind kunstvoller als die der Troubadours, reich an Verzierungen und Figuren neigen sie zum Stil des Gregorianischen Concentus,

notiert sind sie in Mensurform und in Neumen späterer Zeit, den sogenannten »Fliegenfüßen«. Der neuen Zeit ist die Minnesingerkunst in Dichtung und Musik zuerst erschlossen worden durch Friedr. v. Hagens vierbändiges Werk »Die Minnesinger« (1848, im 4. Band die Melodien in Übertragung). Seit 1896 liegt die »Jenaer Handschrift« in Photographie vor und ermöglicht ein Studium nach den Originalen; große Meinungsverschiedenheit herrscht noch über den rhythmischen Charakter der Melodien.

Der Meistersinger ist eine bürgerliche Nachahmung des Minnesängers, ein halb klerikales Gegenstück, das mit der Blütezeit der Zünfte in den Städten zusammenfällt, in Deutschland vom 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts seine Bedeutung hat und dann unter neuen Formen der Kunstpflege in Dilettantenkreisen, (Cantoreyen, collegiis musicis) verschwindet.

Das Hauptwerk über die Meistersinger ist Joh. Christoph Wagenseil »De . . . civitati Norimbergensi commentatio« (1697). Eine angehängte 140 Seiten lange Abhandlung »de phonascorum origine« bringt Melodien von Frauenlob, Mühling, Murner, Regenbogen. In jüngster Zeit sind zwei Hauptsammlungen mit Meistersingermelodien in Neuausgaben erschienen: die Colmarer Handschrift von Runge, die Mondseeer Handschrift von Rietsch veröffentlicht, leider nicht im Faksimile. Soweit man dennoch die Musik beurteilen darf, steht sie hinter den Minnesängern zurück, ist steif und zopfig, mit ihrem besten Teil hat sie dem evangelischen Kirchengesang als Quelle gedient.

So lebt der unbegleitete einstimmige Gesang des Altertums in der weltlichen Musik bis nahe an die Zeit noch fort, wo die neue Monodie der Italiener ihn auf einer höheren Stufe aufnimmt. Die Mehrstimmigkeit tritt lange dagegen zurück. Die frühesten weltlichen Gesänge im zweistimmigen Discantus gehören dem 12. Jahrhundert an und finden sich in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek; für das 13. Jahrhundert ist die reichste Quelle die Bibliothek der medizinischen Fakultät zu Montpellier. Um diese Zeit werden die mehrstimmigen weltlichen Kompositionen häufiger; von Adam de la Hale allein finden sich in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek 16 dreistimmige Rondeaux: Proben aus diesen Funden gibt Coussemaker. Das bedeutendste Lebenszeichen der neuen weltlichen Kunst liegt aber vor in einer englischen Komposition, die dem 13. Jahrhundert angehört. Es ist der oft genannte Sommercanon »Sumer is comen«, den zuerst Hawkins aus dem im British Museum befindlichen Original mitgeteilt hat, ein wohlklingendes, witziges

Stück, das auch in der Art der Aufzeichnung, in einer einzigen Zeile nämlich, schon die Künste der Niederländer vorausnimmt.

Aus der ersten Niederländischen Schule besitzen wir weltliche Chorlieder von Binchois in der Münchner Staatsbibliothek und in einer Trienter Handschrift, von Dunstable im Vatikan. Von den Sätzen Binchois haben Kiesewetter und Riemann Proben veröffentlicht, der Trienter Codex ist inzwischen in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich unter besonderer Berücksichtigung des Oswald von Wolkenstein erschienen. Mit Ockenheim und den Vertretern der zweiten Niederländischen Schule stehen wir bereits vor der höchsten Stufe, die das weltliche Chorlied überhaupt erreicht hat, vor einer durch Fruchtbarkeit, Gehalt und Form glänzenden Periode, die bis ans Ende des 16. Jahrhunderts gedauert hat. Es ist die Zeit des sogenannten Madrigals, wie man die Gattung seit Willaert nach der Dichtung nennt.

Seine Geschichte ist noch nicht geschrieben. Ein kleines Buch, das die Aufgabe unternimmt: Aug. Schmidt: Das Madrigal, 1890, ist vollständig ungenügend. Nur Beiträge sind da, ein wichtiger bibliographischer von Ed. Rimbault: Bibliotheca Madrigaliana, 1847; dann Rud. Schwartz: die Frottole im 15. Jahrhundert, 1887, und derselbe: Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten, 1895, Peter Wagner: das Madrigal und Palestrina 1893. Wird einmal das ganze Material übersehen, so ergibt sich wahrscheinlich als der Hauptzug in der Entwickelung der uralte Gegensatz zwischen Volksmusik und Kunstmusik. Um den Besitz des Madrigals haben diese beiden Richtungen besonders heftig gestritten.

Einfache, kurze Formen pflegen die ersten Niederländer, die Engländer, bei den Italienern die Vertreter der Vilanelle, der Frottole, der Ballata (Tanzlied), wie Gastoldi, Donato. Die Deutschen entscheiden sich im Durchschnitt für einen knappen Umfang ihrer weltlichen Chorlieder, aber für eine kunstvolle Stimmführung. In der Zeit Ludwig Senfls kommen häufig Stücke vor, in denen nach Art der alten Motette jede Stimme ein andres Volkslied durchführt, manchmal gerät das musikalisch ganz gut, aber störend bleibt die Textmengerei. Die schlichtesten und schönsten deutschen Sätze Haßlers und Fridericis stehen unter dem Einfluß der italienischen Frottolisten und Ballatisten. Gesiegt hat in der Entwickelung die Kunstpartei. Luca Marenzio, Cyprian di Rore, Principe da Venosa, Fel. Anerio, Costanzo Porta, Orazio Vecchi und alle die großen italienischen Tonsetzer, ob-

wohl sie alle ihr Talent, in kleinen Formen mächtigen Ausdruck niederzulegen, bewiesen haben, bildeten die Madrigale zu unbegleiteten Chorkantaten, zu endlosen Litaneien aus und führten die Gattung damit zum frühzeitigen Ende. Das Mißverhältnis zwischen Wort und Ton, wie es in dem Normalmadrigal sich zwischen den bescheidnen Liebestexten und der anspruchsvollen maßlos breiten, selbstherrlichen Musik gestaltet hatte, war die Hauptursache zu der allgemeinen Empörung, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts gegen den Kontrapunkt und die Alleinherrschaft des mehrstimmigen Stils ausbrach.

Bis dahin war aber das Madrigal außerordentlich wichtig. Es führte zum erstenmal in der christlichen Zeit zu einer Gleichstellung weltlicher und kirchlicher Musik, und es brachte die musikalische Kunst auf einen bedeutenden Platz im geistigen und gesellschaftlichen Leben der Kulturnationen. Auch die Schule hat sich das Madrigal erobert: Tritonius, Senfl, Hofhaimer haben horazische und andere lateinische Oden und Dichtungen in antiken Versmaßen für Chor gesetzt und bei Oeglin und andern Sammlern veröffentlicht (Rochus v. Liliencron: die horaz. Metren in deutscher Komposition des 16. Jahrhundert, 1887, und Arthur Prüfer: Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts, 1890). Von der Beliebtheit und Verbreitung des Madrigals zeugt die Unzahl großer Madrigalensammlungen des 16. Jahrhunderts. Petrucci eröffnete seinen Verlag mit einem solchen Sammelwerk. Es ist das berühmte Odhecaton von 1500, 100(96) drei- und vierstimmige Lieder. 1502 folgen die Canti cinquanta, 1503 canti cento cinquanta.

Die Mehrzahl der Komponisten sind Niederländer, merkwürdig unter ihnen ist Clement Jannequin durch die malende Richtung seiner Chansons: Eine Hirschjagd, der Pariser Straßenlärm, die Schweizerschlacht bei Marignau, der Vogelgesang, das sind Programme seiner Madrigale. Auch die Chorlieder der deutschen und englischen Tonsetzer sind vorzugsweise in mehrbändigen Sammelwerken veröffentlicht worden. Eins der verbreitetsten von den unsrigen ist das des Nürnbergers Johann Ott von 1544, das auch hervorragende Franzosen wie Crequillon mit bringt, daneben noch Forster und Oeglin; unter den englischen sind die zahlreichen Sammlungen Thomas Estes die wichtigsten, die lustigen, dramatisch gedachten Stücke Morleys, Dowlands, Byrds die schönsten und eigensten.

Messe und Motette der alten a cappella Periode zu studieren, genügen die heutigen Neudrucke, beim Madrigale nicht. In Eng-

land sind dank der Fürsorge der Musical Antiquarian Society die heimischen Meister des Chorlieds des 16. Jahrhunderts: Bateson, Bennet, Dowland, Gibbons, Hilton, Morley, Weelkes, Wilbye in Partiturausgaben zugänglich; in Deutschland hat Eitner in den Publikationen die neuesten Sammlungen Otts und Oeglins neu herausgegeben. Dazu sind neuerdings der auf diesem Gebiete besonders glänzende H. Isaac (in den österreichischen) und Haßler (in den deutschen Denkmälern) gekommen. Außerdem haben wir die sämtlichen Madrigale des auf diesem Gebiete allerdings schwächeren H. Schütz in seiner Gesamtausgabe, auch einen Teil der im Humoristischen bedeutenden weltlichen Lieder des Lasso. Aber die Italiener fehlen noch vollständig; nur die Madrigale des Palestrina liegen vollständig in seiner Gesamtausgabe vor, von den andren großen Meistern des italienischen Madrigals sind wir auf spärliche Proben beschränkt: Einige Stücke von Gastoldi und Donato hat P. Cornelius herausgegeben, die reichste Blütenlese bieten Fr. Wüllners Chorübungen der Münchner Musikschule. — Wohl finden sich im 17. Jahrhundert noch meisterliche Madrigale, in der scherzenden Richtung die Monteverdis und die des deutschen Friderici, in der elegischen die Lottis. Aber die Kunst stirbt ab, im achtzehnten Jahrhundert ist sie erloschen. Erst in der Zeit der Singvereine und Liedertafeln erwacht das mehrstimmige weltliche Lied wieder und findet in Mendelssohn einen neuen Meister.

Schneller als seinerzeit Minne- und Meistersang vor der Mehrstimmigkeit wichen, wurde am Anfang des 17. Jahrhunderts das Madrigal von der begleiteten Monodie verdrängt. Mit ihr zieht der Sologesang der Alten wieder in die höhere Kunst ein, aber im Geist und in der Gestalt erneut und umgewandelt. Er nimmt den Kontrapunkt in der vereinfachten Form akkordischer Instrumentalbegleitung in seinen Dienst. Die Singstimme will nichts außer der Belebung des Worts, die Begleitstimmen sollen nichts als die Singstimme unterstützen, ihre Hauptwendungen im Ausdruck verstärken und betonen. Die Einführung dieser begleiteten Monodie ist das wichtigste Ereignis der neuen Musikgeschichte, stolz aber mit Recht sprachen ihre Erfinder von der »nuove musiche«, sie war mehr, sie war die Aussöhnung zwischen Altertum und neuer Zeit, sie war der Ausgangspunkt für große, ungeahnte Entwickelungen auf allen Gebieten der Tonkunst, sie rief ungekannte Zweige ins Leben, sie griff tief in das Schicksal anderer Künste, vor allem der Poesie und des Dramas hinein. Die Einführung der Monodie rief neue Lehrbücher der

Gesangkunst hervor: die von Herbst und Tosi sind die verbreitetsten geworden. Sie hat auch zu einer neuen Theorie geführt. Mit ihr beginnt die Zeit der Harmonielehre, des Generalbasses, beginnt der Gegensatz zwischen akkordischer und kontrapunktischer Auffassung der Zusammenklänge. Die Führer der neuen, der Harmoniepartei sind G. Tartini und J. Ph. Rameau, ihr lautester Vertreter Mattheson. Erst Rameau hat uns durch seinen Traité d'harmonie (1725) eine praktische Gruppierung der wichtigsten Akkordformen gegeben, erst durch ihn ist es klar geworden, daß ceg und egc verschiedne Spiegelungen desselben Gehörphänomens sind. Im wesentlichen ist die spätere Theorie in der Partei der Harmoniker nicht über ihn herausgekommen. An der Spitze der andern, der kontrapunktischen Schule steht im 18. Jahrhundert J. Jos. Fux mit seinem »Gradus ad Parnassum« (1725). Lange Zeit zurückgedrängt, hat sie erst in der Gegenwart durch Eduard Grell und die Arbeiten Heinrich Bellermanns die ihr natürlich zukommende Bedeutung wieder erlangt.

Die Geschichte der Monodie fließt in zwei Strömen dahin, die Monodie als Haus-, Kammer- und Konzertmusik, und die Monodie in der Theatermusik. Die Hauptvertreter der Monodie als Haus- und Kammermusik sind im 17. Jahrhundert Giulio Caccini mit seiner »Nuove musiche« von 1602, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Emanuele d'Astorga, Abbate Steffani, im 18. Al. Scarlatti, Franc. Gasparini, G. F. Händel, Joh. Ad. Hasse. Die Titel der Kompositionen schwanken anfangs zwischen Arien und Madrigalen, von Carissimi ab wird Kantate die Gattungsbezeichnung; von derselben Zeit ab treten zu den einfachen Sologesängen auch Duette und größere Ensembles. Zu Grunde liegen in der Regel Liebesgesänge, oft dramatisch gehalten, musikalisch mit einer erstaunlichen Feinheit ausgeführt. Die Solo- und Kammerkantate des 17. und 18. Jahrhunderts war für Komponisten, für Sänger und Hörer die hohe Schule der Musik, das Lieblingsfach der größten Meister. Noch Haydn und Mozart waren darin fleißig. Al. Scarlatti z. B. hat 500 Kantaten komponiert. Die Bibliotheken, auch die deutschen, sind voll von diesen gedruckten und geschriebenen Schätzen. Der Verfall, in dem die Gesangkunst sich befindet, ist die Ursache, daß so spottwenig davon in Neudruck erschienen ist. Einen Einblick in die spätere Zeit ermöglichen die Gesamtausgaben der Werke Händels, Bachs und Mozarts; einzelne Stücke Caccinis, Rossis, Carissimis und der älteren Zeit enthält die Sammlung Gevaerts: »Les gloires de l'Italie«.

Ein selbständiger Nebenzweig der italienischen Monodie erwuchs in dem neueren deutschen begleiteten Lied. Heinrich Albert in Königsberg, der Vetter von Heinr. Schütz, hat es in den 8 Bänden seiner »Arien« (1638) — ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Gesänge durcheinander — eingeführt, Joh. Adam Krieger in Dresden ist der erste Klassiker der neuen Gattung. Nach einer Pause von 50 Jahren lebt es dann im Jahre 1736 mit Sperontes »Singende Muse an der Pleiße« wieder auf und erhält durch diese Tat eines Leipziger Studenten für lange Zeit eine ausschließlich volkstümliche Richtung, in der schließlich die sogenannte Berliner Schule zur Herrschaft gelangt und für die Verbreitung des Lieds durch alle Stände folgenreich wirkt. Die letzten Vertreter dieser Berliner Schule, J. Abr. P. Schulz und J. F. Reichardt, K. F. Zelter, sind heute noch nicht aus den Musikläden verschwunden, die Werke der älteren Generationen aber nur in Bibliotheken zu finden. Was Becker in seiner »Hausmusik«, Schneider und Reißmann in ihren angeblichen Geschichten des Lieds an Proben mitteilen, ist viel zu dürftig. Eine reichere, bessere Auswahl von den Vorläufern der Berliner Schule und dieser selbst findet sich in E. O. Lindner: Geschichte des deutschen Lieds im 18. Jahrhundert (1871) und in M. Friedländer: »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert« (1902). Aus der besseren neueren Literatur ist noch zu nennen Bernh. Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800, 1894. Das abschließende Werk ist Kretzschmar, »Geschichte des neuen deutschen Liedes«.

Der Haupterfolg, der sich an die Erfindung der Monodie anschließt, ist die Einführung des Musikdramas, der Oper. An der Geschichte des Musikdramas sind Italien, Frankreich und Deutschland beteiligt, Italien lange Zeit in der führenden Stellung.

Zum erstenmal wurde eine Oper 1594 in Florenz aufgeführt, »Dafne« heißt sie, ihr Dichter war Ottavio Rinuccini, der Komponist Jacopo Peri. Die Musik dieses Werks ist verloren gegangen, die zweite Oper dagegen, die» Euridice«, die im Jahre 1600 aus denselben Händen hervorging, hat sich erhalten und mit ihr in italienischen Bibliotheken eine Reihe von ungefähr 20 in Anlage und Wesen verwandter Werke, deren Stil wir als den der Florentiner Schule bezeichnen. Ihr Kennzeichen ist die Verwendung kurzer madrigalischer Chöre an den Höhepunkten der Handlung, sie dauert bis in das vierte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, ihr Hauptmeister ist Claudio Monteverdi, sein berühmtestes Werk der »Orfeo«. Die »Euridice« des Peri liegt in

einem Florentiner Neudruck von 1863 vor, von dem »Orfeo« des Monteverdi hat Eitner im 10. Band seiner Publikationen die ersten zwei Akte, von den übrigen Bruchstücke — leider mangelhaft — veröffentlicht. Hugo Goldschmidt und H. Kretzschmar behandeln die »Incoronazione di Poppea« (S. d. I. M. G.).

In der Zeit der Florentiner Schule finden Opernaufführungen nur in Residenzen, bei Hoffesten vor einem eingeladenen Kreise statt. Venedig ist die erste Stadt, in der im Jahre 1637 öffentliche Opernhäuser errichtet worden. Damit beginnt eine neue Periode, die der altvenetianischen Oper. Stilistisch unterscheidet sie sich von den Florentinern dadurch, daß der Chor gefallen ist und der Sologesang ausschließlich herrscht. Leider hört jetzt in Italien und überall, wo die italienische Schule sich ausbreitet, der Druck der Opern auf. Von den Handschriften aber sind sehr viele verloren gegangen. Am reichsten ist die Venetianische Oper in der Markusbibliothek in Venedig, in Modena und in Wien vertreten. Ihr alle überragender Meister ist Fr. Cavalli, seine Hauptwerke sind Didone, Ormindo, Xerse und Ercole, seine Stärke liegt im Ausdruck seelischer Leiden. Ihm verdankt das Musikdrama die Ausbildung eines fließenden und ergreifenden Rezitativs, große, aber elastisch freie Formen des geschlossenen Gesangs.

Im Neudruck ist Cavalli durch eine Eitnersche Ausgabe seines »Giasone« schlecht vertreten, das Werk ist unglücklich gewählt, die Ergänzungen des Akkompagnements durch den Herausgeber sind ganz mißlungen. Die österreichischen Denkmäler der Tonkunst haben jüngst ein Hauptwerk eines anderen Venetianers vorgelegt: den »Pomo d'oro« des Marc' Antonio Cesti. Die Ausgabe ist glänzend und wertvoll durch eine reiche Beigabe szenischer Bilder. Die Einleitung dazu, von Guido Adler geschrieben, ist ein guter Beitrag zur neueren Literatur über die Geschichte der alten Oper.

Der Venetianischen folgt mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts die Neapolitanische Schule, die bis in die Zeit Rossinis geherrscht hat. Sie leidet an dem dichterischen Mechanismus, wird durch ihn zu einer engen Einseitigkeit der musikalischen Form gedrängt, immer nur lösen sich Rezitativ und große dreiteilige da capo-Arie ab, sie gesteht ferner auch dem Volksgeschmack nach einer Seite, nach der andren der technischen Virtuosität der Sänger zu viel zu und rief mit ihren Mängeln zu verschiednen Zeiten berechtigten Widerspruch hervor; in Deutschland wurde Gottsched ihr heftiger Gegner. Aber sie hat in

Männern wie Al. Scarlatti, Leonardo Leo, Leon. da Vinci, in Hasse, Porpora, Teradellas, Majo, Jomelli, Traëtta eine Reihe von Meistern, von denen jede Zeit für den dramatischen Ausdruck lernen kann und lernen sollte. Es ist geradezu ein Unfug, wenn Unkenntnis jeglicher Art über sie immer wieder die ablehnenden und überdrüssigen Urteile der Gluckschen Partei und Zeit wiederholt. Leider fehlt es an Neuausgaben so gut wie ganz. Die »Rosaura« des Scarlatti liegt in den Publikationen Eitners vor, durch den Herausgeber aber wieder verballhornt und karikiert. Dagegen verdanken wir H. Albert eine vorzügliche Ausgabe von Jomellis Fetonte in den Denkmälern deutscher Tonkunst. Eine größere Sammlung von Arien und Szenen aus der Neapolitanischen und Venetianischen Schule hat F. A. Gevaert in seinen schon erwähnten »Les Gloires de l'Italie« veröffentlicht. Aber aus dem dramatischen Zusammenhang gerissen, ohne Erklärung vorgelegt, führen solche Bruchstücke irre. Nur in der Gesamtausgabe der Werke Händels ist eine reichere Gelegenheit zum Studium der Periode gegeben, denn Händel gehört in die Gruppe, die den Übergang von der Venetianischen zur Neapolitanischen Schule bildet. Ans Ende der Neapolitaner einzuführen, sind Mozarts »Figaro« und »Don Juan« geeignet.

Unter den zeitgenössischen Geschichtschreibern der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts ragen die Werke von Doni und Arteaga hervor. Donis Traktat (in der Gesamtausgabe von 1763) ist wichtig für die Entstehungsgeschichte, Arteagas »Rivoluzioni del teatro musicale italiano«, 1783, drei Bände (deutsch in 2 Bänden von Forkel, 1789), bedarf sehr der Kritik, er räsonniert, statt zu beschreiben. Die neuere Literatur ist eben in die Beschaffung der Vorarbeiten der statistischen Grundlagen eingetreten. Die Arbeiten von Galvani, Wiel, Ricci, Florimo, Bottura sind unentbehrlich, gleichwertig reiht sich ihnen an: Solerti, le origini del Melodrama 1903. Für die Chorperiode haben wir zwei vorzügliche biographische Beiträge über Gagliano und Monteverdi von Emil Vogel, 1887 und 1889. Eine auf Materialkenntnis und eigne Quellenforschung gegründete Darstellung hat Ambros im Nachlaßband seiner Musikgeschichte gegeben, die Venetianische Periode ist erst durch zwei Monographien erschlossen worden über »die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« 1891 und Monteverdis »Incoronazione« 1895 von Hermann Kretzschmar.

Über die Neapolitanische Oper fehlt so gut wie alles — nur eine Reihe unwissenschaftlicher Biographien liegt vor. Besserung

ist neuerdings durch die Monographien Leos über Leonardo Leo und Dents über A. Scarlatti eingetreten.

Von Venedig aus drang die Oper schnell nach andern italienischen Städten und ins Ausland. Frankreich war es, das zuerst die neue Kunst auf nationale Grundlagen stellte. Perrin als Dichter, Rob. Cambert als Komponist sind die Schöpfer der französischen Oper; im Jahre 1671 wurde in Paris die Royale Académie de Musique eröffnet, die noch heute als Große Oper besteht. Louis XIV. bestimmte, daß alle französischen Opern gedruckt wurden. Dadurch sind sie weit verbreitet worden und haben sich bis heute zahlreich erhalten, auch auf kleinen Bibliotheken. Ihren musikalischen Charakter erhielt die französische Oper durch Jean Bapt. Lully. Die italienische Oper legt den Schwerpunkt auf die Darstellung seelischen Lebens, die französische auf äußre Vorgänge und szenische Situation, sie ging aus den Hofballetts hervor und behielt deren Mittel, Chöre und Tänze als Grundstock des Aufbaus. Die Dichter hatten im wesentlichen nur für eine geschickte Verbindung der großen Massenbilder zu sorgen. Gleich nach Lullys Tod gerät die französische Oper in Abhängigkeit von der italienischen, sie importiert Venetianische Intermezzi teilweise mit der italienischen Originalmusik. Jean Philippe Rameau macht sie wieder selbständig, aber bald nach ihm bricht der Streit zwischen einer französischen und einer italienischen Musikpartei wieder aus. Diesmal ist's Gluck, der ihn schlichtet, aber immer wieder hat es des Eingreifens von Ausländern bedurft — Spontini, Meyerbeer — um die französische Oper vor der ihr beständig drohenden gänzlichen Veräußerlichung zu bewahren. Augenblicklich leisten ihr die Wagnerschen Werke diese Hilfe.

Eine ausreichende Statistik der französischen Oper bietet ein kleines Buch von Nerée Desarbres: Deux siècles à l'opéra (1868). Gut behandelt sind ihre Anfänge von Nuitter et Thoinan in »Les origines de l'opéra française« 1886, ferner die Zeit Ludwigs XVI von Ad. Jullien: La cour et l'opéra sous Louis XVI, 1878. Für die Kämpfe zwischen Gluckisten und Piccinisten ist ein gutes zeitgenössisches Werk vorhanden: »Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution dans la musique« (Autor ungenannt), 1781. Heranzuziehen sind noch die Biographien Glucks von Marx und Rousseaus von Jansen.

Den ersten Versuch zu einer Oper in deutscher Sprache hat im Jahre 1627 H. Schütz mit einer »Dafne« gemacht, die M. Opitz nach dem Rinuccinischen Textbuch gedichtet hatte. Sie

ist verloren gegangen, und im wesentlichen herrscht von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab bei uns die italienische Oper bis in den Anfang des 19. hinein. Nur die Hamburger Oper, vom Jahre 1678 ab, wehrt sich unter der Führung Reinh. Keisers eine Zeitlang gegen die fremde Kunst und wird in Süddeutschland in Nürnberg, Durlach, Stuttgart bescheiden unterstützt. Um 1720 verlöschen überall diese Spuren der Selbständigkeit. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts nimmt Joh. Adam Hiller, ein bedeutendes Liedertalent, diese Bestrebungen mit seinem Singspiel wieder auf, und dieses Singspiel, eine Art Halboper, faßt mehr und mehr festen Fuß, durch bedeutende Talente, wie Benda, Dittersdorf, Neefe, getragen. Auch Mozart stellt sich mit seiner »Entführung« und »Zauberflöte« auf diese Seite, weiter Beethoven mit dem »Fidelio«, C. M. v. Weber mit »Freischütz« und »Oberon«. Neue Versuche zu einer wirklichen deutschen Volloper fallen in die siebenziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die »Alceste« von Wieland gedichtet, von Schweitzer komponiert, und der »Günther von Schwarzberg« von Holzbaur in Mannheim sind die Werke, um die es sich handelt. Sie sind gedruckt, aber nur wenig verbreitet worden. Erst C. M. v. Weber hat diese Versuche mit seiner »Euryanthe« fortgesetzt, R. Wagner hat sie durchgeführt. Er ist der Schöpfer einer deutschen Nationaloper, deutsch original in Form und Wesen.

Nur die neue Entwickelung liegt in allgemein zugänglichen Werken offen; auch die Singspiele des 18. Jahrhunderts sind in der Mehrzahl gedruckt worden und haben sich in den Bibliotheken zahlreich erhalten. Dittersdorfsche sind neu herausgegeben von Kleinmichel. Die Versuche der Keiserschen Zeit hingegen besitzen wir nur in spärlichen Handschriften, die meisten finden sich auf der Berliner Bibliothek. Eitner hat eine der Keiserschen Opern, den »Jodelet« — in seinen Publikationen — veröffentlicht, wieder eine unglückliche Wahl und wieder eine Entstellung.

Von zeitgenössischen Beiträgen zur Geschichte der Oper in Deutschland bieten die verschiednen Werke Matthesons manches, der größere Teil liegt in Hamburger Flugschriften versteckt, von denen nur Chrysander (in der Allg. M. Z. 1878, 79) einzelnes mitgeteilt hat. Eine Geschichte der Hamburger Oper von E. O. Lindner ist unzuverlässig, vollständig unbrauchbar die Arbeit G. W. Finks »Wesen und Geschichte der Oper«, 1838. Der wertvolle Teil der neuen Literatur besteht in den Lokalgeschichten von Köchel (Wien), Rudhardt (München), Fürstenau (Dresden), Teubner (Prag), Sittard (Stuttgart).

Die Oper war eine Schöpfung modernen Heidentums, der christliche Teil der Renaissancegesellschaft stellte ihr das Oratorium entgegen. Der Name Oratorium kommt früher und kommt daneben für Andachts- und Redeübungen mancherlei Art, mit und ohne Musik vor, vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab ist aber seine Hauptbedeutung die der azione sacra, die des geistlichen Musikdramas. Als solches bildet es die Fortsetzung der liturgischen Dramen und Mysterien des Mittelalters in den Formen und Mitteln neuester Tonkunst. Das erste Oratorium, Emilio de Cavalieris »rappresentazione di anima e di corpo«, 1600, beweist mit seinem Namen diesen Zusammenhang. Zur Blüte gelangt es durch Carissimi. Von ihm ab stimmt die Entwickelung von Oper und Oratorium vollständig überein. Nur entnimmt das Oratorium seine Texte nicht der Mythologie, sondern der Allegorie und der Legende; zum überwiegenden Teile sind es Bekehrungsgeschichten, reich mit Liebesszenen und mit süßlicher Lyrik beladen. Erst mit Zeno und Metastasio wird das alte Testament die Hauptquelle, die Handlung auf zwei Akte zusammengedrängt, während die Oper bei mindestens drei Aufzügen bleibt. Die Musik folgt der Entwickelung der italienischen Oper ganz getreu. Es ist in der Florentiner Periode Chororatorium, bei den Venetianern und Neapolitanern beschränkt es den Chor auf Einleiten und Abschließen und bietet Castratengesang in Arienform. Die Hauptmeister sind Al. Scarlatti, L. Leo, Ant. Caldara.

Das Oratorium vermochte die Renaissanceoper nicht zu verdrängen. Ja, es erhielt nur einen Nebenplatz im Theatersystem des 17. und 18. Jahrhunderts, es wurde der Ersatz der Oper für Advent und Fasten und für die Tage, an denen die profane Bühne geschlossen war.

In Händels Reform des Oratoriums ist der Hauptpunkt die Rehabilitierung des Chors; nicht bloß dem geistlichen Musikdrama, sondern der ganzen weltlichen Musik ist damit eins ihrer stärksten Machtmittel zurückgewonnen. Neben dem Chor setzt er auch im Sologesang alte Kräfte wieder in ihre Rechte: die Tenor- und die Baßstimme, die die Italiener ausrangiert hatten. Händels Oratorium war vor allem als eine Korrektur der Oper gemeint, die Absicht zu rivalisieren spricht am deutlichsten aus der Einteilung in drei Akte. Die Mehrzahl der Oratorien Händels sind alttestamentliche Musikdramen, also in allererster Linie Dramen, nicht Kirchenmusik. Eine kleine Minderheit, Acis und Galatea, Herakles, Semele, gehört rein zur Oper, aber daß sie Choropern sind, hebt sie aus der Zeit heraus.

Eine Ausnahmestellung hat der »Messias«. Bibelwort und Erzähler nähern ihn unverkennbar der Kirchenmusik. Mit ihm hat Händel kleine Anläufe von Vorgängern und Zeitgenossen ins Große weitergeführt, die neuen aus der Monodie hervorgegangenen Musikformen in den liturgischen Dienst zu stellen. Die Lektion wurde dazu benutzt. Carissimi mit seinen Historien, die er zum Teil Oratorien benannt hat, wurde der Vertreter dieser Versuche in Italien. Hier verschwinden sie allem Anschein nach sofort wieder, in Deutschland gedeihen sie besonders im Norden: der Hamburger Mattheson mit seinen zahlreichen kleinen Kirchenoratorien ist der Hauptführer dieser Bewegung.

Schließlich bemächtigt sie sich der Passion, durch S. Bach kommt es hier zu einem Ausgleich zwischen oratorischer Form und liturgischem protestantischem Charakter. An diese oratorische Passion und an den »Messias«, knüpft nun die irrige Anschauung, das Oratorium sei Kirchenmusik; sie beherrscht das Publikum, die Komponisten und die Geschichtschreiber bis zur Gegenwart. Als nun auch nach dem Vorgang Händels weltliche Texte im Oratorienstil behandelt werden, von Haydn in den »Jahreszeiten« von Schumann in »Paradies und Peri«, in den »Faust«-Szenen wird die Verwirrung unabsehbar, so daß heute eigentlich niemand mehr weiß, was ist ein Oratorium.

In der neueren Literatur haben wir »Beiträge zur Geschichte des Oratoriums« von H. Bitter und von Chrysander, wir haben eine »Geschichte des Oratoriums« von O. Wangemann, eine andre von F. M. Böhme. Alle wandeln in Unklarheit, weil sie die Vor-Händelsche Zeit nicht kennen. Von den Werken, die dieser angehören, ist Cavalieris Rappresentazione gedruckt, alle andren und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts alle Oratorien des 18. Jahrhunderts sind nur handschriftlich vorhanden in den Bibliotheken zerstreut. Dagegen sind die Textbücher sämtlich gedruckt und erhalten. Auf Grund dieser Quellen, für die Nach-Händelsche Zeit unter Heranziehung aller wichtigen englischen und deutschen Werke bis auf Spohr und Stadler, ist eine neue Geschichte des Oratoriums in meinem »Führer durch den Konzertsaal« IIa gegeben, an dieser Stelle aber wenig vermutet und benutzt worden. Das vorläufig abschließende Werk ist A. Schering, »Geschichte des Oratoriums«.

C. Instrumentalmusik

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends, der neuen Zeit also, auf sehr spärliche Quellen verwiesen. Wir scheiden sie in drei

Gruppen. Die erste bilden die Berichte der Mensuraltheoretiker, sie geben kaum mehr als die Namen von Instrumenten. Eine zweite Quelle liegt in Werken der Malerei vor. Auf den Miniaturen alter Handschriften, liturgischer in erster Linie, dann auf den Gemälden niederländischer und italienischer Künstler finden sich Instrumente und Spieler; die dritte Quelle sind Gesetzbücher, Verwaltungsurkunden. Aus dem Sachsenspiegel, aus dem Schwabenspiegel erfahren wir, daß die Spielleute unter die Gaukler gerechnet und als ehrlos behandelt wurden, aus den Rechnungen und aus Erlassen von städtischen und Landesbehörden ersehen wir, daß vom 14. Jahrhundert ab der Stand dem Zunftwesen angegliedert wird. Systematisch sind alle diese Quellen noch nicht oder nicht genügend verwertet worden.

Eine kritische Zusammenstellung der Mitteilungen der Mensuralschriftsteller fehlt gänzlich. Zur Sammlung der Bilderquellen liegt ein Versuch vor von D. F. Scheurleer: »Oude Muziekinstrumenten en Prenten en Fotografieen« 1898, ein glossiertes Verzeichnis aller Gemälde aus der Niederländischen Schule, auf denen Instrumente vorkommen. Weiter kommen in Betracht:

Leichtentritt, Hugo: Was lehren uns die Bildwerke des 14. bis 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit (1906.)

Ed. Buhle, Die Musikinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I. Blasinstrumente, Leipzig 1903, und verschiedene Aufsätze von Curt Sachs.

Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens liegen zerstreute Beiträge vor. Die ältesten sind Joh. Friedr. Scheid: de jure in musicos singulari, (2. Auflage) Jena 1738. Pries: vom sogenannten Pfeifergericht, Frankfurt 1752, neuere Darstellungen finden sich in Reißmanns Geschichte der Musik, in Wasielewskis Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, in Lavoix: histoire de l'instrumentation. C. Stiehl hat über die Anfänge der Stadtpfeifereien in Lübeck (Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck 1885, Jon. Tunder 1886, Musikgesch. der Stadt Lübeck 1891) berichtet, J. Sittard über ähnliche Vorgänge in Hamburg in seiner Geschichte des Hamburger Konzertwesens, 1890. E. Baron hat 1873 »die Bruderschaft der Pfeifer im Elsaß« behandelt. Den Ertrag des urkundlichen Materials hat am besten Schubiger in seinen »Musikalischen Spicilegien« 1873 zusammengefaßt.

Zu diesen Quellen kommt noch ein kleiner Beitrag aus den Minnesang und Meistersang enthaltenden Handschriften. Ihre Noten erlauben den Schluß, daß dem Sänger von Instrumenten Vor- und Zwischenspiele gegeben wurden.

Von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab ändert sich dieser Zustand. Es kommen ausreichende Grundlagen für die Geschichte der Instrumentalmusik, zuerst in Kompositionen, dann in Theorien. Die theoretischen Hauptwerke sind S. Virdung, Musica getutscht und ausgezogen, Basel 1511, Martin Agricola, Musica instrumentalis, Wittenberg 1529, Othmar Luscinus, Musurgia, 1536, Mich. Prätorius, Syntagma musicum, 1629, und des Paters Marin Mersenne Traité des Instruments, 1630, ein Teil eines Riesenwerkes mit dem Titel »Harmonie universelle«.

Die Kompositionen setzen zuerst mit Orgelmusik ein. Das älteste erhaltene Dokument ist Conrad Paumanns Fundamentum organizandi, 1452, in deutscher Tabulatur geschrieben, die Handschrift liegt in Wernigerode, im Druck veröffentlicht ist sie in Chrysanders Jahrbüchern, 1867. Aus dem 15. Jahrhundert ist dann noch eine zweite Sammlung von Orgelstücken bekannt, die Buxheimer Handschrift (München). Der Druck von Orgelkompositionen beginnt dann 1512 mit dem Tabulaturbuch Arnold Schlicks; am Ende des 16. Jahrhunderts kommen weitere gedruckte Tabulaturbücher von Ammerbach, von Bernh. Schmid, von Jakob Paix, am Anfang des 17. Jahrhunderts von Bernh. Schmid dem Jüngeren und von Scholtz.

Schlick ist neu herausgegeben von Eitner als Beilage seiner Monatshefte, 1869, Proben von Ammerbach, Schmid und Paix enthält Becker in der Geschichte der Hausmusik, 1840. Der Inhalt dieser Werke ist vorwiegend übertragene Vokalmusik, Motette und weltliches Lied, nebenher gehen selbständige Stücke in einer Art Discantus, eine Hauptstimme, oft dem Volkslied entnommen, wird mit regellosen Figuren umspielt. Der terminus technicus für dieses Umspielen ist »coloriren«. Die sogenannte Orgeltabulatur, in der sie notiert sind, besteht aus deutschen Buchstaben, großen für die große, kleinen für die kleine Oktave, mit Strichen versehen für die höhere Lage. Über den Buchstaben stehen Mensuralzeichen für den Rhythmus, Taktstriche teilen ab. Für einfache Sätze ist diese Tabulatur so bequem, daß sie sich lange erhalten hat; noch bei Bach kommt sie vor.

Kunstgerechter, in bestimmte Formen, Canzonen und Ricercari, geordnet, entwickelt sich die Orgelkomposition bei den Venetianern von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab. Die Hauptvertreter sind Buus und Willaert, später die beiden Gabrieli und Claudio Merulo.

Girolamo Frescobaldi in Rom führt dann den fugierten Stil ein, der noch heute fälschlicherweise bei vielen als das Haupterfordernis einer regelrechten Orgelmusik gilt. Von den Nieder-

ländern aus tritt ihm eine freiere Richtung entgegen, die in phantastischem Figurenspiel die Rechte einer ungebundenen Phantasie zur Geltung bringt und die Technik des Orgelspiels, namentlich die Kunst des Pedalspiels merklich fördert. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Peter Sweelinck und Dietrich Buxtehude, ihre Werke kühne Zeugen einer auf Macht der Stimmung und Empfindung ruhenden, oft phantastischen und dämonischen Kunst. Eine Vermittlung italienischer und niederländischer Orgelmusik bildet Joh. Jacob Froberger. Eine dritte Richtung betont das Volkstümliche und stützt sich auf den protestantischen Choral. Ihre Hauptvertreter sind Samuel Scheidt, Georg Böhm und Johann Pachelbel, ihr Hauptsitz ist Mitteldeutschland. Johann Seb. Bach ist es, der in seinen Werken diese drei Richtungen zusammenführt und fortan den Stil der Orgelkomposition beherrscht. Erst in neuerer Zeit sind wieder selbständige Elemente zur Geltung gekommen; durch Mendelssohn Geist und Form der Klassiker-Sonate, durch A. G. Ritter eine den Niederländern verwandte freie phantastische Richtung, durch den Franzosen Guilmant eine virtuos sinnliche.

Dafür, daß die Entwicklung des Orgelspiels von den Venetianern ab im Neudruck verfolgt werden kann, hat am reichsten Franz Commer gesorgt mit zwei Sammelwerken, dem 1. Band seiner Musica sacra, 1839, der von den Toccaten des Merulo bis zu Buxtehude reicht, und in seiner Collection de Compositions pour l'orgue, 1866. Die holländischen und deutschen Schulen vertritt stattlich Gottl. Wilh. Körner, Der Orgelvirtuos, mit 300 Heften. In Sonderausgaben liegen vor Frescobaldis Canzonen, Ricercaten, Fantasien von Haberl in Auswahl veröffentlicht, Sweelinck in einer holländischen Gesamtausgabe, Buxtehude in einer Gesamtausgabe von Spitta, von Froberger die Toccaten in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, von Georg Muffat der Apparatus musica-organisticus, veröffentlicht von S. de Lange, Scheidts Tabulatura nova als 1. Band der Denkmäler der deutschen Tonkunst, zwei Bände Pachelbel in Denkmäler der Tonkunst in Österreich und in Denkmälern der deutschen Tonkunst, die Bachschen Orgelwerke in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, außerdem in der Edition Peters.

Zur Spezialgeschichte der Orgel liegen folgende Arbeiten vor: Joh. Ulrich Sponsel, Orgelhistorie, Nürnberg 1771, Jos. Anthony, Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, 1832 (überholt durch A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, 1884).

Nach der Orgel ist die Laute das nächste Instrument, dessen Geschichte in Kompositionen vorliegt. Auch die Lautenmusik ist in Tabulatur notiert, die ersten Lautentabulaturen, die wir besitzen, sind Petruccische Drucke, einige Bücher aus dem Jahre 1508 mit dem Titel »Intabolatura de Lauto«, denen dann französische, niederländische und deutsche Verleger bald folgen. Die Spitzen der italienischen Lautenkomposition sind Spinaccino in Venedig und Francesco da Milano, beide auch als Virtuosen hoch gerühmt. Die Deutschen treten ein mit Hans Judenkünigs »Ain schöne kunstliche Underweisung auf der Lautten und Geygen«, 1523 (Exemplar auf der Wiener Hausbibliothek). Dann folgen Hans Gerle, Hans und Melchior Neusiedler, Hans Ochsenkuhn. Unter den englischen Lautenkomponisten ragt John Dowland hervor. Die Musik dieser Lautenwerke besteht aus Tänzen und aus arrangierten Motetten und Madrigalen. Da die Laute aber ein mangelhaftes Akkordinstrument war, sind diese Übertragungen mehrstimmiger Vokalmusik zum Teil wahre Verstümmelungen, stehen im Verhältnis zu den Originalen weit unter den heutigen Klavierauszügen. Gleichwohl war die Lautenmusik bis ins 17. Jahrhundert ungeheuer verbreitet und beliebt, die Laute hatte als Hausinstrument die Stellung, in die jetzt das Klavier eingerückt ist. Die ältere Lautenmusik ist für die Geschichte von Volksmusik und Tanz sehr wichtig; vom 17. Jahrhundert ab bildet sie in der französischen Schule breite, zyklische Formen aus, entwickelt die Suite in Werken, die außerordentlich reich sind an schönen Melodien. Proben alter Lautenmusik in Neudruck liegen bisher noch wenig vor. Einiges bieten Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik, 1878, Ambros und Eitners Monatshefte, 1871 und 1875. Chilesotti hat ein vollständiges italienisches Lautenbuch des 16. Jahrhunderts in Übertragung herausgegeben. Dazu kommen W. Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit, 1906, und Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, 1901.

Für die Geschichte der Lautenmusik sind die wichtigsten Werke: Ernst Gottlieb Baron, Historisch-theoretisch-praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, 1727, Oscar Fleischers Monographie über den französischen Lautenspieler Denis Gaultier, 1886, Chilesotti, Saggio sulla melodia popolare del cinquecento, 1889; Vidal, La lutherie et les luthiers, 1889, und Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts (1892).

Im 18. Jahrhundert wird die Laute vom Klavier verdrängt. Die ältere Geschichte der Klavierkomposition ist in der Orgelmusik enthalten. Noch bis zu Händel besteht diese Verbindung. Seine Orgelkonzerte dürfen dem Titel nach auch auf dem Klavier gespielt werden, die Bachschen »Klavierübungen« auf der Orgel. Eine Ausnahme macht nur die englische Virginalmusik aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Das Virginal ist ein Spinett, sein Name zeigt, daß das Klavierspiel bei den Damen beliebt war, Königin Elisabeth ging mit dem Beispiel voran. Aus dieser Periode ist ein reiches Dutzend handschriftlicher, in Tabulatur notierter Virginalbücher erhalten, das bedeutendste Stück unter ihnen das »Virginalbook der Queen Elizabeth« im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Vom Jahre 1619 ab werden Virginalbücher gestochen, das erste Stück dieser Art ist die »Parthenia« oder »The Maidenhead of the first music«. Der Hauptteil der Virginalmusik sind Variationen über Lieder und Tänze, die Kompositionen stammen von denselben Meistern, die im englischen Madrigal die Führung haben: Tallis, Morley, Bird und Gibbons. Durch Neudruck haben zuerst Hawkins, Burney, Busby die Virginalmusik allgemein zugänglich gemacht, zahlreiche Proben bietet Ernst Pauer (in Alte Klaviermusik, 1867). Das Fitzwilliam Virginalbook liegt in einer Sonderausgabe von Fuller Maitland und Barclay Squire (Breitkopf & Härtel) vor, die Parthenia in Ausgaben der Londoner Musical Antiquarian Society (19. Band, 1847) und in Farrences »trésor des Pianistes«, 1863. Wie für jede Art von Musik bildet die Erfindung der Monodie auch für die Klaviermusik einen neuen Ausgangspunkt, der Begleitungsdienst erhöhte den Wert des Instruments, bald sucht es sich im Spielmaterial von Orgel und Laute unabhängig zu machen. Die Klaviersuite wird ausgebildet in Deutschland unter Froberger, später unter dem jüngeren Muffat, in Frankreich unter Couperin. Joh. Kuhnau bringt dann, an Muster der italienischen Violin- und Orchestermusik, an Scarlatti namentlich anlehnend, die Klaviersonate in den Vordergrund. Über Philipp Emanuel Bach führt deren Geschichte zu Beethoven.

Die Klaviermusik ist die in Handschriften und alten Drucken aus allen Ländern am reichsten bestellte Abteilung der ganzen Instrumentalkomposition. In Neudrucken hat man aber bisher ihre ältere Entwickelung verhältnismäßig wenig berücksichtigt. Zu den schon genannten Sammelwerken von Pauer und Farrence kommen noch 3 Bände: Sammlung klassischer Klavierkompositionen in der Edition Peters und der Notenanhang zur 1. Auflage von

Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels. In besonderen Ausgaben liegen vor Frobergers Klaviersuiten in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Couperins Pièces de Clavecin in Chrysanders Denkmälern der Tonkunst, Domenico Scarlattis Klavierwerke in der Czernyschen Sammlung (200 Stück bei Breitkopf & Härtel), eine kleine Auswahl zu Suiten vereinigt von H. v. Bülow, Kuhnaus Biblische Historien in einer englischen Ausgabe von Shedlock, Gottlieb Muffats Componimenti in den Denkmälern der Tonkunst n Österreich, die Sonaten Phil. Em. Bachs in der Ausgabe von Baumgart. Dazu kommen noch die Klavierwerke Händels und Seb. Bachs in den Gesamtausgaben dieser Meister.

Für die Geschichte des Klaviers und der Klavierkomposition genügt ein einziges Werk: Weitzmanns Geschichte der Klaviermusik, in der Neubearbeitung von Max Seiffert. Da ist ein enormes Material um zahlreiche neue und bedeutende Quellen bereichert, scharfsinnig durchgearbeitet, alles, was die Spezialforschung erbracht hat, kritisch verwertet — es ist eine der besten Leistungen neuer Musikgeschichte überhaupt.

Obwohl die Vorläufer der Violine bei den Schriftstellern sich bis ins 9. Jahrhundert zurück verfolgen lassen, beginnt die auf ausreichende Dokumente gestützte Geschichte dieses Instruments doch erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Giov. Gabrieli ist der erste, der sie in seinen Sinfonien, Canzonen und Sonaten als Orchesterinstrument verwendet. Mit Carlo Farina setzt dann von 1627 an ihre Ausbildung als Soloinstrument in den in aller Instrumentalmusik wiederkehrenden Formen von Suite und Sonate ein. Die Hauptvertreter der Violinkomposition im 17. Jahrhundert sind Italiener: Fontana, Legrenzi, Neri, Vitali, Bassani, die wichtigsten Arcangelo Corelli und Giuseppe Torelli. Selbständig, mit einer außerordentlichen kühnen Technik, tritt in diese Reihe ein Deutscher hinein, Heinrich Franz Biber. Die weiteren Führer sind Gr. Geminiani, Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini, bei den Deutschen Georg Pisendel, Franz Benda. Mit Giambattista Viotti tritt Frankreich in den Vordergrund, die Italiener verschwinden mit Paganini von der Spitze, die neueste Entwickelung bewegt sich um den Wettstreit zwischen französischer und deutscher Schule.

Gleich mit Farina setzt der Druck von Violinkompositionen ein und erwirbt sich schnell ein sehr großes Absatzgebiet. Die Violinsonate findet auch in der Kirche als »sonata da chiesa« ihren Platz und behält ihn bis ans Ende des 18. Jahrhunderts. Noch die Bachschen Sonaten für Violinsolo gehören zu dieser

Gruppe, Stücke, wie die heute berühmte Ciaconna wurden bei der Kommunion verwendet. Die »Sonata da camera«, die weltliche Violinsonate, nahm ihre Formen aus der Suite, die einzelnen Sätze sind erweiterte Tänze.

Nur wenig ist von der älteren Violinmusik in Neudrucken vorhanden. Die hauptsächlichsten Sammelwerke sind a) Alard, Die klassischen Meister des Violinspiels, 1863, b) David, Die hohe Schule des Violinspiels, 1867, und c) Ricordis Antologia musicale, 1844, dazu die Beispiele, die Wasielewski in der Notenbeilage seiner Arbeit »Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalkomposition« gegeben hat.

Sonderausgaben einzelner Meister haben wir nur von Sonaten Corellis in Chrysanders Denkmälern und von den 8 Violinsonaten Bibers in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich.

Für die Geschichte der Violine und der Violinmusik sind die Hauptwerke: Diehl, Die Geigenmacher der alten italienischen Schule, 1877, Rühlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente, 1882, und Joseph v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, 1883.

Neben der Violine haben unter den Soloinstrumenten nur noch die Gambe, das Cello und die Flöte eine selbständige ältere Komposition in den Formen von Suite und Sonate. Der Klassiker des Cello ist Corelli, der Gambe Marais, der Flöte Joh. Joachim Quantz, Neudrucke existieren nicht.

Auch die Violinmusik kann an Reichtum und an Mannigfaltigkeit nicht damit verglichen werden, was Orgel und Klavier an Kompositionen aufzuweisen haben. Das hängt einmal damit zusammen, daß die Geschichte des Violinenbaues im 17. Jahrhundert mit den großen Cremoneser und Tiroler Geigenbauern abschließt, zum andern mit der ganzen Natur, insbesondere mit dem Tonumfang des Instruments. Alle Bogen- und Blasinstrumente sind in erster Linie Ensembleinstrumente, auf Zusammenspiel angewiesen.

Die Geschichte der zusammenspielenden Instrumente und ihrer Komposition teilt sich in zwei Gruppen, Geschichte der Kammermusik und Geschichte der Orchestermusik.

Im älteren Sinne umfaßt die Kammermusik den Kreis der gesamten Unterhaltungs- und Gesellschaftsmusik. Sie steht im Gegensatz zur Kirchenmusik und zu der dem öffentlichen und bürgerlichen Leben dienenden Fest- und Gelegenheitsmusik. Der älteren Kammermusik gehört auch das Madrigal und der weltliche Sologesang an; im neueren Sinne verstehen wir unter

Kammermusik wesentlich die Haus- und Konzertmusik für mehrere Soloinstrumente, Duos, Trios, Quartette usw.

Die Entwicklung dieser Art von Kammermusik fällt zusammen mit der der Violinsonate. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommen zuerst Sonaten für zwei Violinen, dann für zwei Violinen und Cello in Druck. Die Komponisten sind dieselben Italiener, die in der Geschichte der einfachen Violinsonate an der Spitze stehen: Corelli und Genossen. Das Trio der älteren Zeit bis zu Bach ist dasselbe wie unser heutiges Klavierquartett, das Klavier wird nicht mit gezählt und nur als bezifferter Baß notiert. Mit Massimiliano Neri, mit G. B. Bassani setzt um 1650 das Streichquartett ein, in der neapolitanischen Schule pflegen es Al. Scarlatti und L. Leo, aber erst mit Dittersdorf und Haydn wird es eine wichtige Abteilung der Kammermusik. Quintette hat zuerst Giov. Legrenzi als Sonaten für zwei Violinen, viola alta, viola tenore und viola da braccio, 1663, veröffentlicht. Im 18. Jahrhundert kommen dann ausnahmsweise auch Sätze für fünf und sechs Fagotts und ähnliche, heute als kurios geltende Zusammenstellungen vor. Die Blütezeit der reicher besetzten Kammermusik beginnt erst mit der Wiener Schule.

Das Notenmaterial der Gattung ruht in alten Drucken, unbenutzt in Bibliotheken; in Deutschland ist die Staats-Bibliothek in Berlin die reichste. Neudrucke fehlen, eine gute Sammlung von Proben bietet J. v. Wasielewski in der schon erwähnten Notenbeilage zu »Die Violine im 17. Jahrhundert usw.«.

Dieses Werk ist trotz seiner Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit auch der beste Versuch zu einer Geschichte der Kammermusik, den wir bisher haben. Die von L. Nohl im Jahre 1885 veröffentlichte und preisgekrönte Arbeit über »Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik« übergeht das 17. und 18. Jahrhundert.

Die ersten selbständigen Orchesterkompositionen, von denen wir wissen, sind die fünfstimmigen Sonaten des Andrea Gabrieli, die im Jahre 1856 in Stimmen gedruckt wurden, aber nicht erhalten sind. An sie schließt sich eine lange Reihe Werke von feierlichem Grundton, im Stil den Orgelkanzonen Frescobaldis verwandt, zwischen Motette und Madrigal die Mitte haltend. Sie reichen von Florentio Maschera bis Gottfried Reiche, von 1693 bis in die Zeit Seb. Bachs. Das noch erhaltene Hauptwerk der Gattung bilden die »Sinfoniae sacra« des Giov. Gabrieli von 1597. Wie der Charakter, so weist auch die Besetzung dieser Werke mit Blasinstrumenten auf die Verwendung in der Kirche und bei großen öffentlichen Festen hin. Von der Mitte des 17. Jahr-

hunderts ab tritt die Orchestermusik in den Dienst des Theaters und leitet die Opernaufführungen mit Sinfonien ein, in denen die Streichinstrumente voranstehen. In der ersten Periode, bei den Venetianern, ist diese Theatersinfonie Programmusik, paßt sich in Gedanken und Formen dem Inhalt und dem Gang der Opern an. Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts erstarrt sie zu zwei unveränderlichen Typen, der italienischen oder Scarlattischen und der französischen oder Lullyschen Sinfonie. Beide bauen sich in drei Sätzen auf und bezwecken nur den Ausdruck allgemeiner festlicher Stimmung.

Erst durch J. Haydn erhält die Orchestersinfonie ein neues Ziel und einen neuen Charakter. Sie löst sich vom Festdienst, tritt der Kammermusik zur Seite und wird ein Glied freier poetischer Kunst.

Mit der Gabrielischen Orchestersonate ziemlich gleichaltrig ist die Orchestersuite. Sie setzt in Stimmdrucken 1602 mit Hans L. Haßlers »Lustgarten« ein und entwickelt sich in zwei Hauptperioden, die wir als die Zeit der Hausmannschen und der Muffatschen Suite sondern. In beiden ist die Suite Volksmusik, die Sätze bestehen aus Tänzen und Liedern. In der Hausmannschen ist aber die Zahl der Sätze knapp, geht nur bis vier, die Instrumente sind Bläser, die Suite dient als Platz-, Straßen- und Gartenmusik an frohen Tagen und für Aufwartungen. In der Muffatschen Zeit tut sie einen Schritt hinüber nach der Kammermusik, die Violinen ersetzen die Bläser, an die Spitze der Sätze tritt eine kunstvolle Ouvertüre nach dem Muster der französischen Sinfonie, die Zahl der zum Ganzen gehörigen Stücke mehrt sich, die einfachen Volkstänze werden durch Phantasietänze und neue Arten, dem Opernballet entnommen, verdrängt. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts verschwindet die Orchestersuite überhaupt; was an ihr volkstümlich geblieben war, lebt in den Sinfonien Haydns fort.

In der Zeit, wo mit der Herrschaft der italienischen und französischen Sinfonie die Entwicklung der höheren Orchestermusik in einen unfruchtbaren Stillstand gerät, entsteht das Instrumentalkonzert. Das alte Chorspiel und das neue Solospiel söhnen sich aus und treten zusammen. Als Schöpfer dieser neuen wichtigen Kunst gilt Giuseppe Torelli mit seinen Konzerten für Solovioline und Orchester, Arcangelo Corelli führt das Concerto grosso ein, in dem das Solospiel nicht durch einen einzelnen Virtuosen, sondern durch eine Gruppe von Solisten, in der Regel drei, vertreten ist, das sogenannte »concertino«. Das Solokonzert baut sich in den drei Sätzen der Scarlattischen Sinfonie auf, das concerto grosso bevorzugt die Suitenform. Als Solokonzert und als con-

certo grosso beherrscht das Konzert die Instrumentalmusik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts mit einer kaum übersehbaren Masse von Stimmdrucken und Handschriften. Eine durch das Gleichgewicht zwischen Solisten und Chor, zwischen virtuos sinnlichen und musikalisch gehaltvollen Elementen lehrreiche, aber für die Gegenwart fast ganz tote Kunst. Nicht bloß das alte Konzert, die ganze alte Orchestermusik liegt unbenutzt. Nur wenig ist geschehen, sie durch Neudrucke zugänglich zu machen. Von der Gabrielischen Schule gibt Wasielewski einige Proben, an Sonderausgaben besitzen wir für die Suite das Florilegium G. Muffats in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (an dieser Stelle auch Arbeiten von J. J. Fux) und die Bachsche und Händelsche Suite in den Sonderausgaben der Meister, fürs Konzert Corellis concerti grossi in Chrysanders Denkmälern, dazu die Flötenkonzerte Friedrichs des Großen und einige Stücke von Quantz.

An Literatur ist vorhanden: Kretzschmar, Führer, Bd. »Sinfonie und Suite«, Botstiber, »Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen«, Schering, »Geschichte des Instrumentalkonzerts«. (Sämtlich Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Register

Abert, Hermann 33, 61.
Adam de la Hale 53, 54.
Adam von Fulda 45, 48.
Adler, Guido 46, 60.
Ägyptische Musik 20 ff.
Aeschylus 23.
Agricola, Martin 45, 67.
Aichinger 50.
Akzentgesang 37.
Alard 72.
Albert, Heinrich 51, 59.
Alcuin 41.
Allegri 44, 49.
Alypius 31.
Ambros, Wilhelm 14, 27, 44, 47, 48, 53, 61, 69.
Ambrosius 7, 35, 36, 37, 38.
Amiot (Pater) 27.
Ammerbach 67.
Amphion 17.
Anerio, Felice 55.
Anthony, Jos. 39, 68.
Anton, Gottlob 26.
Apel (Magister) 48.
Apulejus 33.
Arcadelt 47.
Arends, Leopold 26.
Aristides Quintilian 31.
Aristoteles 1, 23, 33.
Aristoxenos 7, 31.
Arnold, F. M. 47.
Arteaga 61.
Astorga, Emanuele 58.
Assyrische Musik 23.
Athenaios 21.
Attaignant 47.
Augustinus (der heilige) 35.
Aulus Gellius 33.

Bacchius 31, 36.
Bach, Johann Sebastian 1, 2, 4, 5, 6, 33, 52, 65, 68, 70, 71, 73, 75.
Bach, Phil. Emanuel 70, 71.
Baini 13, 50.
Baker, Theodor 18.
Ballard 47.
Barclay Squire 70.
Bardi, Giuseppe 8.
Baron, E. G. 66, 69.
Bassani, G. B. 71, 73.
Bateson 57.
Baumgart 71.
Becker, Carl Ferd. 8, 67.
Beethoven, Ludwig van 2, 5, 51, 63.
Beglin 47.
Bellermann, Friedrich 29, 32.
Bellermann, Heinrich 45, 46, 47, 58.
Benda, Franz 71.
Benda, Georg 63.
Bennet 57.
Berlioz 52.
Biber, Heinrich Franz 71, 72.
Binchois 47, 55.
Bion 23.
Bird, Hamilton 27.
Bird, William 18, 56, 70.
Bitter, H. 65.
Blondel 53.

Boetius 13, 40, 42.
Böhm, Georg 68.
Böhme, Franz 53, 65.
Bonnet, Jaques 10.
Bononcini, Giov. Maria 10.
Bonpier (Abbé) 22.
Bontempi, Giovanni Andr. 9.
de la Borde, Jean Benjamin 10, 12, 18.
Botstiber, H. 75.
Bottura 61.
Bourdelot 10, 11, 12.
Brambach, W. 35A, 40.
Braun 52.
Brendel 12.
Breslaur, Emil 26.
Bronchard 31.
Bruce, James 21.
Bruck, Arnold 49.
Brugsch 21.
Bryennius 31.
Bücher, Karl 4, 19.
Buhle, Edward 66.
Bülow, Hans von 71.
Burette 7, 29.
Burney, Charles 11, 12, 21, 53, 70.
Busby, Thomas 14, 70.
Buus 67.
Buxtehude, Dietrich 68.
Byrd 50.

Caccini, Giulio 58.
Caldara, Ant. 49, 64.
Cambert, Robert 62.
Carissimi, Giacomo 51, 58, 64, 65.
Cassiodorus 36, 42.
Cavalieri, Em. 64.
Cavalli, Francesco 1, 50, 60.
Censorinus 33.
Cesti, Marc Antonio 60.
Champollion 21.
Chatelein de Coucy 53.
Chilesotti 69.
Chinesische Musik 27f.
Chopin, Frédéric 2.
Choralkunst 49.
Christianowitsch, Alexandre 18.
Chrysander, Friedrich 13, 49, 52, 63, 65, 67, 72, 75.
Claudius Ptolemaeus 31.
Clemens non Papa 47.
Clemens von Alexandrien 21, 25.
Combarieu, Jules 43.
Commer 48, 50, 51, 68.
Confucius 27.
Corelli, Arcangelo 71. 72, 73, 74, 75.
Cornelius, Peter 57.
Couperin 70, 71.
Coussemaker 7, 40, 42, 44, 45, 46, 53.
Cyprian de Rore 55.

Darwin 19.
David 72.
Day, John 48.
Dent, Edward 62.
Desarbres, Nerée 62.
Diehl 72.
Diodor von Sizilien 21, 23.
Dionysius der ältere 29.
Discantus 43f.
Dittersdorf 63, 73.
Doles, Fr. 1.
Dommer, Arey von 14.
Donato 55.
Doni 61.
Dowland, John 56, 57, 69.
Drieberg, Friedrich 13.
Dufay, Guillaume 47, 48.
Dunstable 47.
Durante, Francesco 51.
Durante, Ottavio 51.

Eccard, Johannes 6, 49.
Ehrensberger 35.
Einhard 8.
Eitner 63, 69.
Engel, Karl 24.
Erk 52.
Este, Thomas 48, 56.

Euclid 11, 31.
Euripides 23, 30.
Eximeno 11, 12, 19.
Expert 48.

Fage, Adrien de la 14, 27.
Fairfax 48.
Farina, Carlo 71.
Farrence 70.
Fauxbourdon (Falso bordone) 43 f.
Fétis 14, 18, 19, 21, 23, 44, 48, 53.
Finck, Heinrich 45, 48.
Fink, G. W. 63.
Fleßner 31.
Florentiner Hellenisten 8.
Florimo 61.
Fleischer, Oskar 40, 69.
Fontana 71.
Forkel, Joh. Nik. 8, 12, 19, 25, 48.
Forster 56.
Francesco da Milano 69.
Franck, Wolfgang 51.
Franco von Köln 45.
Franzius, Johannes 31.
Frauenlob 54.
Frescobaldi, Girolamo 67, 68, 73.
Freundt, Cornelius 49.
Friederici 55, 57.
Friedländer, Max 59.
Friedlein 40.
Fries 66.
Froberger, Joh. Jak. 68, 70, 71.
Fuller Maitland 70.
Fürstenau 63.
Fux, Joseph 51, 52, 58, 75.

Gabrieli, Andrea 49, 67, 73.
Gabrieli, Johannes (Giovanni) 13, 71, 73, 75.
Gafurius, Franchinus 8, 45.
Gagliano 61.
Galilei, Vincenzo 8, 29.
Galvani 61.
Gasparini, Franc. 58.
Gastoldi 55.
Gaudentius 31, 36.
Gaultier, Denis 69.
Geistliche Vokalmusik 43.
Gellert 51.
Geminiani, Fr. 11, 71.
Gerbert, Martin 7, 17, 40.
Gerle 69.
Gevaert, Fr. Aug. 32, 36 A, 38, 58, 61
Gibbons, Orlando 57, 70.
Glarean 8, 45.
Gluck, Christoph Willibald 2, 61, 62.
Göhler, Georg 49.
Gordano 47.
Gottsched 17, 60.
Grégoir, Ed. 48.
Gregor (der Große) 7, 38.
Grell, Eduard 52, 58.
Griechische Musik 28 ff.
Grocheo, Johannes de 52.
Guido von Arezzo 38, 41.
Guilmant 68.
Gumpeltzhaimer 50.

Haberl, Franz Xaver 39, 48, 68.
Hagen, Friedrich von 54.
Hammerschmidt, Andreas 51.
Hanboys, 14, 45.
Händel, Georg Friedrich 2, 10, 15, 52, 58, 61, 64, 65, 70, 71, 75.
Handl 50.
Harrer, Joh. Gottl. 1.
Hasse, Johann Adolf 18, 58, 61.
Haßler, Hans Leo 1, 50, 55, 57, 74.
Haupt, Leopold 26.
Hausmann 74.
Hawkins, John 11, 12, 70.
Haydn, Joseph 2, 4, 58, 65, 73. 74.
Hebräische Musik 24 ff.
Herbst 58.
Hermann, Gottfried 32.
Hermannus contractus 42.
Herodot 20.
Heyden, Sebald 45.
Hiller, Joh. Adam 63.
Hilton 57.
Hirschfeld, Robert 46
Hofhaimer, Paul 56.

Holzbaur 63.
Homer 29.
Horaz 23, 42.
Hothby, Johannes 45.
Houdard, Georges 40.
Hucbald 41, 42, 43.

Indische Musik 27.
Instrumentalkonzert 74.
Instrumentalmusik 65.
Instrumentengeschichte 9, 21 f., 25, 42.
Isaak, Heinrich 57.
Isidor 17.
Italienische Schule 49.

Jahn, Otto 13.
Jakobsthal, Gustav 39, 46.
Jan, Karl von 31, 32.
Jannequin, Clement 56.
Johannes Cotto 17.
Johannes de Muris 45, 46.
Jomelli, Nicolo 1, 51, 61.
Jones, William 18, 27.
Josephus 25.
Josquin de Près 47.
Jubal 17.
Judenkönig, Hans 69.
Jullien, Ad. 62.

Kade, Otto 48, 50.
Kammermusik 72.
Kandler 50.
Kant, Immanuel 1, 3.
Keiser, Reinhard 63.
Kienle, Ambrosius 39.
Kiesewetter, Raphael Georg 13, 44, 48, 53, 55.
Kircher, Athanasius 9, 25, 29.
Kissar 24.
Klaviermusik 70.
Kleinmichel 63.
Köchel 63.
Körner, Wilh. 68.
Körte 69.
Kretzschmar, Hermann 59, 60, 61, 65, 75.
Krieger, Joh. Adam 59.
Kuhnau, Joh. 70, 71.

Lalande 52.
Lambillotte (Pater) 39.
Lassus, Orlandus 47, 48, 53.
Lautenmusik 69.
Lavoix 66.
Layard, Henry 24.
Legrenzi, Giov. 71, 73.
Leichtentritt, Hugo 66.
le Maistre, Matthäus 47, 48.
Leo, Leonardo 51, 61, 62, 63, 73.
Lepsius 21.
Lessing, Joh. Gotth. Ephr. 1, 14.
Liliencron, Rochus von 53, 56.
Limburger Chronik 52.
Lindner, Ernst Otto 59, 63.
Linus 17.
Liszt, Franz 2, 52.
Liturgie 25, 35.
Locheimer Liederbuch 53.
Lotti, Antonio 49.
Lucrez 17.
Ludwig XIV. 62.
Lully, Jean Baptiste 62, 74.
Luscinius, Othmar 67.
Luther, Martin 3.
Lyra, Justus 46.

Macrobius 33.
Madrigal 55.
Mahn, Stephan 49.
Majo 61.
Maldeghem 48.
Mantuani 35.
Marais 72.
Marcello, Benedetto 29, 51.
Marchetus von Padua 17, 45.
Marenzio, Luca 45.
Maritini, Giambattista 11, 12.
Martianus Capella 31, 33.
Maschera, Florentio 73.
Mattheson 63, 65.
Mei, Girolamo 8.
Meibom, Markus 31.

Meiland 50.
Meistergesang 3, 54.
Mendelssohn, Felix 52, 68.
Mensuralnotation 44f.
Mersenne, M. 67.
Merulo, Claudio 67, 68.
Mesomedes von Kreta 29.
Metastasio 64.
Michel 53.
Minnesang 3, 53.
Moderne 47.
Möhler, A. 32.
Monodie 8, 57.
Monteverdi, Claudio 1, 13, 50, 51, 57, 59ff., 61.
Morales 49.
Morley 56, 57, 70.
Moses 17.
Mozart, Wolfg. Amad. 2, 18, 52, 58, 61, 63.
Muffat, Georg 68, 70.
Muffat, Gottlieb 71, 74, 75.
Mühling 54.
Müller, Hans 41.
Murner 54.
Musikästhetik 3.

Nanini 49.
Neapolitanische Schule 51.
Neefe 63.
Neri, Massimiliano 71, 73.
Neusiedler 69.
Nicomachus 31.
Niederländer 46ff.
Niemann, Walter 46.
Nietzsche, Friedrich 2.
Nisard, Théodore 40.
Nohl, L. 73.
Notendruck 47.
Notker 37.
Nuitter 62.

Obrecht 47.
Ochsenkuhn 69.
Oddo von Clugny 41.
Odington, Walter 45.
Oeglin 49, 56.
Okeghem (Ockenheim 47, 55.
Oper 59ff.
Opera seria 2.
Opitz, Martin 62.
Oratorium 64.
Orchestersuite 74.
Organum 43.
Orgelmusik 67.
Ornithoparchus, Andreas 45, 46.
Oswald von Wolkenstein 55.
Ott, Johann 49, 56.
Ouselei 27.

Pachelbel, Johann 68.
Pachymeres 31.
Paganini, Nicolo 71.
Paix 67.
Paléographie musicale 39.
Palestrina 2, 6, 11, 49ff., 55.
Pauer, Ernst 70.
Paul, O. 40.
Paulus Diaconus 8, 38.
Paumann, Conrad 67.
Pedrell, Felipe 50.
Perez 52.
Pergolese 52.
Peri, Jacopo 59.
Perrin 62.
Pertz 39.
Petrejus 47.
Petrucci, Ottavio 47, 49, 56.
Pfeiffer, Aug. Friedr. 26.
Phalesius 48.
Philipp de Vitry 45.
Pindar 29.
Pisendel, Georg 71.
Plato 20, 33.
Plinius 10.
Plutarch 6, 9, 25, 31.
Porphyrius 31.
Porpora 61.
Porta, Costanzo 55.
Pothiers, Joseph 39.
Praetorius, Michael 9, 67.

Principe da Venosa 55.
Printz, Wolfgang Caspar 9.
Proske, Karl 40, 50, 52.
Prüfer, Arthur 56.
Psalmengesang 49.
Pythagoras 17, 20.

Quantz, Joh. Joach. 72.

Radecke, Ernst 69.
Rameau, Jean Philippe 11, 58, 62.
Rawlison, George 24.
Regenbogen 54.
Reichardt, Joh. Friedr. 59.
Reiche, Gottfried 73.
Reißmann 66.
Renaissance 8.
Rhaw, Georg 47.
Ricci, Corrado 61.
Ricordi 72.
Riemann, Hugo 41, 46, 49, 55.
Rietsch, Heinrich 54.
Rimbault, Ed. 55.
Rinuccini, Ottavio 59, 62.
Ritter, A. G. 68.
Romanus 39.
Römische Musik 33.
Rosenmüller, Johann 51.
Rosellini 21.
Rousseau, Jean Jacques 11, 62.
Rossel, Karl 52.
Rossi, Luigi 58.
Rossini 52.
Rowbotham 18, 21, 23.
Rudhardt 63.
Rühlmann 72.
Runge, Paul 54.

Saalschütz, Joseph Levin 26.
Sachs, Curt 66.
Sachsenspiegel 8, 66.
Salomon, Elias 44.
Sandberger, Adolf 48.
Scarlatti, Alessandro 13, 51, 58, 61, 64, 70, 73, 74, 75.
Scarlatti, Domenico 71.
Scheibe, J. A. 17ff.
Scheid 66.
Scheidt, Samuel 68.
Schein, Herm. 51.
Schering, Arnold 65, 75.
Scheurleer, D. F. 49, 66.
Schlick, Arnold 67.
Schmid 67.
Schmidt, Aug. 55.
Schneider 53.
Schöfflin 47.
Scholtz 67.
Schubiger, Anselm 40, 66.
Schulz, Joh. Abrah. Peter 59.
Schumann, Robert 65.
Schütz, Heinrich 1, 2, 6, 13, 51, 57, 62.
Schwabenspiegel 66.
Schwartz, Rudolf 55.
Schweitzer 63.
Scoto 47.
Seiffert, Max 50, 71.
Senfl, Ludwig 49, 55, 56.
Seth Calvisius 8, 45.
Seyfert, Bernh. 59.
Shedlock 71.
Sinfonie 74.
Singspiel 63.
Sistrum 22.
Sittard 63, 66.
Snedorf, Friedrich 32.
Spencer, Herbert 19.
Spinaccino 69.
Spitta, Philipp 13, 41.
Spohr 65.
Sponsel, Jos. Ulrich 68.
Spontini 62.
Stadlmayer 51, 52.
Stainer, John 47.
Stallbaum 33.
Steffani, Abbate 58.
Stiehl 66.
Stolzer, Heinrich 49.
Strabo 21.
Straeten, Edm. van der 48.
Strauß, Richard 2.
Stumpf, Karl 19.

Sueton 10.
Susato 47.
Sweelinck 50, 68.

Tacitus 25.
Tallis 50, 70.
Tappert, W. 69.
Tartini, Giuseppe 58, 71.
Telemann 52.
Teradellas 61.
Terentius Varro 33.
Teubner 63.
Theo von Smyrna 31.
Theokrit 23.
Thietmar, Bischof von Merseburg 8.
Thilo 25.
Thoinau, Erneste 48, 62.
Til, Salom. van 25.
Tinctoris, Johannes 45.
Torcchi, Luigi 48.
Torelli, Giuseppe 71, 74.
Tosi 58.
Traëtta, Tommaso 1, 61.
Tritonius 56.
Troubadours 53.
Tucher, C. von 49.
Tunder 66.

Ursprung der Musik 17.

Vaet, de 47.
Vecchi, Orazio 55.
Viadana, Lodovico 50.
Vidal 69.
Villoteau, André Guillaume 22, 24.
Vincent 29, 31.
Vinci, Leon. da 61.
Violinmusik 71.
Viotti, Giambattista 71.
Virdung, Sebastian 45, 67.
Virginalmusik 70.
Vitali 71.
Vitruvius 33.
Vittoria 49.
Vivaldi, Antonio 71.
Vogel, Emil 61.
Vogler (Abt) 18.
Vokalmusik, weltliche 52 ff., geistliche 43 ff.

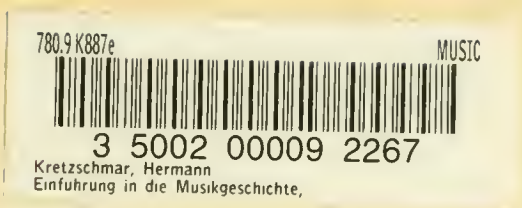
Wagenseil, Joh. Christoph 54.
Wagner, Peter 39, 55.
Wagner, Richard 2, 3, 62, 63.
Wallaschek, Richard 18.
Wallis 31.
Wangemann, O. 65.
Warnekros, Heinr. Ehrenfried 25.
Wasielewski 66, 69, 72, 73, 75.
Weber, Carl Maria von 18, 63.
Weckerlin 53.
Weelkes 57.
Weitzmann 71.
Weltliche Vokalmusik 52.
Wessely 30.
Westphal, Rudolph 3, 7, 31, 32.
Wiel 61.
Wieland 63.
Wilamowitz-Möllendorf 30.
Wilbye 57.
Wilhelm von Poitiers 53.
Wilkinson 21.
Willaert 47, 67.
Winterfeld, Carl von 13, 49, 50, 51.
Wolf, Johannes 44, 45, 52.
Wooldridge 45.
Wüllner, Fr. 57.
Wundt, Wilhelm 17.

Zarlino, Giuseppe 8, 45.
Zelter, K. F. 59.
Zeno 64.
Zethus 17.

Date Due

Library Bureau Cat. No. 1137

WELLS BINDERY
WALTHAM, MASS.
DEC. 1951


780.9 K887e
MUSIC
3 5002 00009 2267
Kretzschmar, Hermann
Einfuhrung in die Musikgeschichte,

ML 161 .K85

Kretzschmar, Hermann, 1848-
1924.

Einf uhrung in die
Musikgeschichte

ML 161 .K85
Kretzschmar, Hermann, 1848-
1924.
Einf uhrung in die
Musikgeschichte